

85.33
Е 80

П. Ершов

ТЕХНОЛОГИЯ
АКТЕРСКОГО
ИСКУССТВА

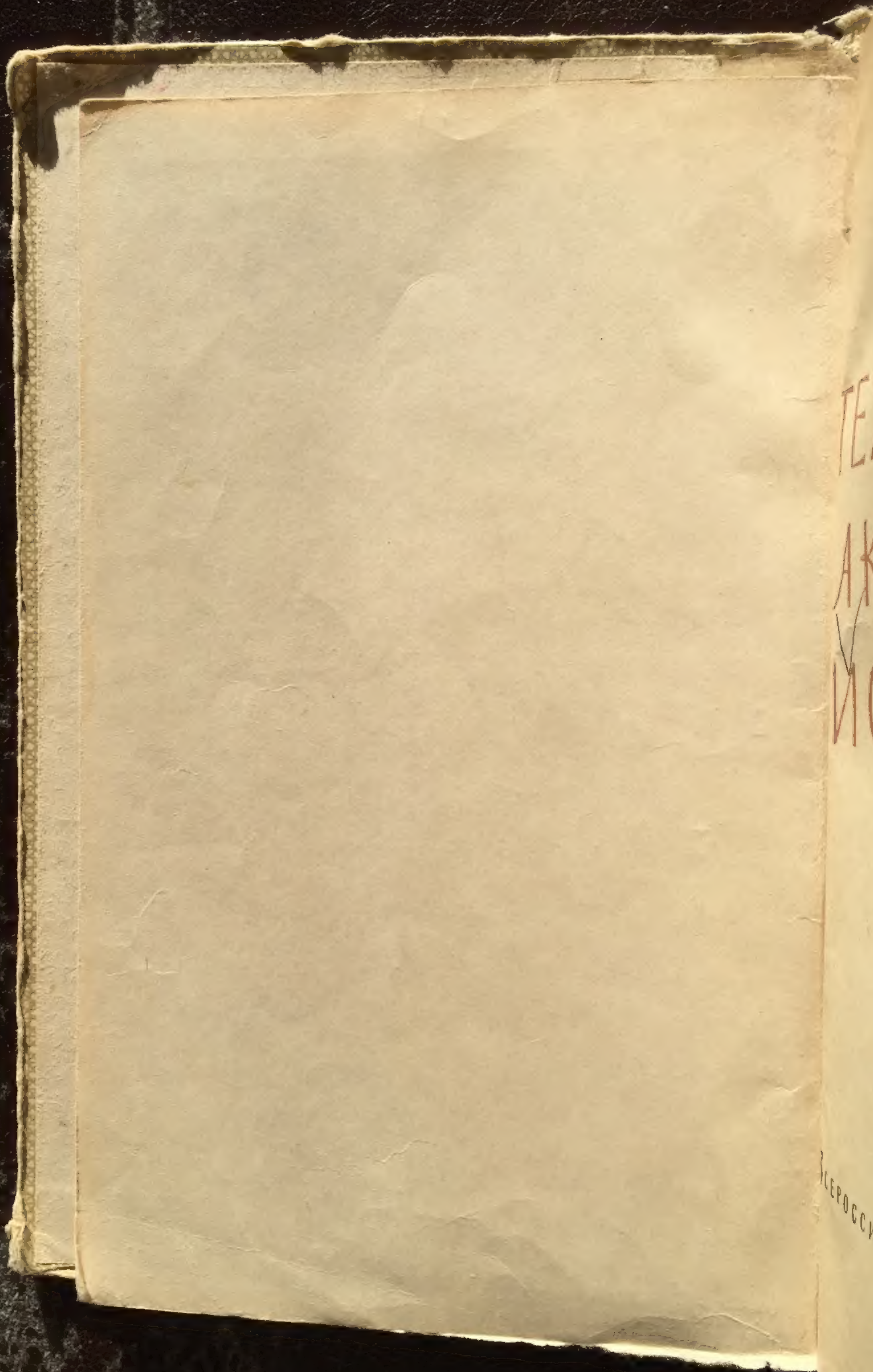
В Т О

02 85 07
12

14



100
/ix



П.

ТЕХН
АКТ
ИСК

Всероссийское
М

а

85.33

E-80

У

П. Е Р Ш О В

1984

ТЕХНОЛОГИЯ
АКТЕРСКОГО
ИСКУССТВА

Р 110.203

Очерки

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
Москва • 1959

Библиотека № 37

ОНЗ-1500

Под редакцией Б. И. Ростоцкого

С
об
га
кр
сло
ни
А.
пер
в с
спе
одн
вне
ског
ским
года
отда
их пр
С
шесте
ста, п
сужде
проб
лавс

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

№№ страниц	Строка	Напечатано	Следует читать
27	1-я снизу	Или, важнее	Или, что важнее
98	12-я сверху	Делая	Дея
117	8-я снизу	мысли есть поиски слова.	Поиски мысли есть поиски слова.
135	13-я снизу	подполковнику	подполковницу
231	13-я снизу	Средство—это переживание	Средство это—переживание
289	12-я сверху	что-либо	что,-либо

119 Заключительную фразу последнего абзаца следует читать:
Мельчайшие ее элементы—отдельные слова, обозначающие качества, состояния, отношения и пр. объединяются в предметы и события, обладающие этими признаками.

Оглавление

В. Топорков — Предисловие	3
От автора:	7

ГЛАВА 1

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО КАК НАУКА	9
--	---

ГЛАВА 2

ДЕЙСТВИЕ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА	30
---------------------------------------	----

ГЛАВА 3

ПРИРОДА И ЛОГИКА ДЕЙСТВИЯ	49
-------------------------------------	----

ГЛАВА 4

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ВИДЕНИЙ	107
-----------------------------------	-----

ГЛАВА 5

СПОСОБЫ СЛОВЕСНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ	148
--	-----

ГЛАВА 6

МОЛЧАНИЕ И МОНОЛОГ	203
------------------------------	-----

ГЛАВА 7

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ	227
--------------------------	-----

ГЛАВА 8

ДЕЙСТВИЕ, БОРЬБА И СЮЖЕТ	265
------------------------------------	-----

Библиотека № 37

Петр Михайлович Еришов

ТЕХНОЛОГИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

110203

Редактор Б. И. Ростоцкий. Художник-оформитель А. А. Медведев
Технический редактор Л. И. Горилевская. Корректор А. А. Позина
Всероссийское театральное общество: Москва-104, ул. Горького, 16.

Сдано в набор 2/IV 1959 г. Подп. к печ. 24/VIII 1959 г. Л 33532
Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Печ. л. 19,25 + 1,5 п. л. вклеен
усл. п. л. 19,25, уч.-изд. л. 16,0
Тираж 5000 экз. Изд. № 103. Заказ 1261. Цена 15 руб.

Типография изд-ва «Московская правда».

Предисловие

О ВЕЛИКОМ РЕФОРМАТОРЕ театрального искусства К. С. Станиславском и о созданной «системе» существует обширная литература. Предлагаемая вниманию читателя книга П. Ершова «Технология актерского искусства» входит в круг этой литературы.

Однако, прежде чем говорить о самой книге, — несколько слов об ее авторе. П. М. Ершов получил театральное образование в 1932—1935 годах в драматической студии, руководимой А. Д. Диким. Годы моей работы в этой студии совпали с моими первыми уроками у К. С. Станиславского. Естественно, что в своих занятиях со студийцами (особенно во время работы над спектаклем «Бедность не порок», где П. Ершов с успехом играл одну из ведущих ролей), я старался преподать исполнителям и внедрить в их сознание основные принципы учения Станиславского. С тех пор и началось увлечение Ершова К. С. Станиславским и его «системой».

В дальнейшем, желая постичь принципы и перспективы метода гениального режиссера-новатора, П. Ершов все свои силы отдает тщательному изучению трудов К. С. Станиславского и их пропаганде.

Созданию предлагаемой вниманию читателей книги предшествовал ряд статей о технике актера. Они не лишены смелости, полемического задора и по праву заняли свое место в обсуждениях и спорах, которые велись в последние годы вокруг проблемы творческого использования наследия К. С. Станиславского.

Не нужно доказывать, что «система» может и должна находиться в развитии, и не только на практике, но и в теории. Иначе она не была бы живым и плодотворным путем в актерском искусстве.

Но как, в каком направлении и какими способами развивать ее? Главная трудность, на мой взгляд, заключается в том, чтобы, пытаясь развить положения системы, не уйти от ее сути — избежать, с одной стороны, догматизма, с другой — ревизионизма. Задача, разумеется, трудная. Ее не решают книги и статьи, в которых попросту вновь и вновь пересказываются (часто в весьма отвлеченном виде, не точно, а то и с ошибками) мысли К. С. Станиславского, хорошо известные тем, кто читал его сочинения. Но если невелика польза от такого рода книг, то уже без сомнения вредны сочинения, в которых принципы К. С. Станиславского оспариваются, берутся под сомнение или подвергаются ревизии.

Автору предлагаемой книги удалось избежать и той, и другой из отмеченных мной опасностей. Он не боится предлагать новое, свое, не боится искать, экспериментировать и думать самостоятельно. Но он в то же время твердо держится определяющих идей К. С. Станиславского и, несмотря на кажущуюся парадоксальность некоторых своих выводов, всегда опирается на материалистические основы его учения.

Действие — основа основ актерского искусства; причем понимать его нужно не абстрактно, не «вообще», не как что-то вездесущее и в то же время неуловимое, а вполне конкретно — как явление осязаемое, материально ощутимое. Эту истину открыл и категорически утверждал К. С. Станиславский.

Автор «Технологии актерского искусства» в первых главах книги убедительно показывает значение открытий Станиславского. Все последующие главы, в сущности, посвящены подробному и скрупулезному изучению действия. При этом автор дает порой, если можно так сказать, микроскопический анализ действия, понимая его так, как понимал К. С. Станиславский, и широко пользуясь любопытными и весьма разнообразными примерами и иллюстрациями из литературы, живописи и театра.

В тех главах, где он развивает положения, которые в общих чертах уже излагались ранее и которые получили более или менее широкое признание, он вносит, однако, существенные уточнения этих признанных положений. В других главах — особенно в третьей и пятой — автор предлагает читателю материал новый. Таковы в первую очередь его положения о «простых словесных действиях», о «трех ступеньках общей логики действий». Есть много совершенно нового материала и в главе

четвертой, посвященной «словесной живописи», в главе восьмой, трактующей вопрос о взаимодействии и борьбе на сцене, как, впрочем, и в других.

Выход книги П. Ершова представляется мне особенно своевременным сейчас, когда опять (в который раз!) предпринимаются попытки ревизовать систему Станиславского под тем предлогом, что она якобы «связывает инициативу», «ограничивает свободу творчества» и т. д.

Система Станиславского тесна только для тех, кто не имеет о ней верных представлений. Эта мысль отчетливо звучит в книге П. Ершова — она доказывается и иллюстрируется всем содержанием книги, и я считаю ее верной и своевременной.

Итак, автор предлагаемых очерков предпринял отважное начинание на достаточно широком фронте. Где, что и в какой мере ему удалось? Этот вопрос, разумеется, неизбежно возникнет у читателя. Объективный и непредвзятый ответ на него и определяет в конечном итоге ценность книги.

Читатели, вероятно, по-разному оценят и книгу в целом и отдельные ее главы. Многие страницы открывают широкие возможности для горячих споров, для выражения противоположных взглядов и разнообразных точек зрения. Кто же окажется прав? Я бы не хотел предрешать ответ на этот вопрос. К новому нужно привыкнуть, но если это новое жизнеспособно, оно пробьет себе путь к свету. Я думаю, что многое из того, что утверждает П. Ершов и что на первый взгляд может несколько пугать, — даже это таит в себе жизнеспособную силу.

Когда в театральных кругах спорят о системе Станиславского, то иной раз забывают ту простую, но в сущности решающую истину, что практика, жизнь, история высказались за Станиславского, независимо от того, что отдельные талантливые деятели и даже целые театральные направления были против него. А ведь К. С. Станиславский, как известно, не раз высказывал сожаление о том, что у актеров нет установленной терминологии, нет упражнений, которые можно было бы «перечислить по номерам», нет теории — одним словом нет того, что можно было бы назвать научно разработанной «технологией». Эту технологию нужно создавать. И она, конечно, будет создана.

Когда? Кем? Работа П. Ершова — первое движение в этом направлении. А движение здесь весьма и весьма своевременно. Ведь внедрению системы Станиславского в практику советского театра много вреда приносят не только невежественные суждения о ней, но и академическая неподвижность, попытки превратить ее в «лежачий камень», всякого рода страхи и опасения, догматизм.

И все же тем, кто захотел бы немедленно на практике воспользоваться технологией актерского искусства в том виде, как она изложена в предлагаемых очерках, я посоветовал бы переходить к этой практике только после внимательного изучения самой технологии; в ней нужно хорошо разобраться, прежде чем пробовать применять ее. Она может оправдать себя только в том случае, если ею владеть совершенно свободно (автор правильно подчеркивает это). Иначе тот, кто попытается применить ее, может уподобиться сороконожке, парализованной мыслью о том, какой именно из ее сорока ножек нужно двинуть, чтобы сойти с места.

В этом, в сущности, главная опасность, которая вообще всегда сопряжена с анализом явлений искусства практиками, с попытками «поверить алгеброй гармонию». Но как ни велика эта опасность и сколь ни чувствительны потери от «рационализма» в искусстве, — для требовательного к себе художника нет иного пути, чем тот, который предложил К. С. Станиславский, — от сознательного к подсознательному. А ведь путь, движение вперед, это, пожалуй, самое дорогое в системе Станиславского.

Рекомендуя читателям книгу П. Ершова, я хотел бы засвидетельствовать, что, когда сам автор применяет эту технологию в педагогике, работая в своей маленькой молодежной студии, ему удастся достигать положительных результатов. Я видел их. Правда, опыты Ершова пока что носят «лабораторный» характер, но я уверен, что успехи его не случайны, что в большой мере они — следствие находок, заключенных в самой технологии, и что, следовательно, в принципе она применима на практике и может быть плодотворно использована, разумеется, в умелых руках.

«Технология актерского искусства» П. Ершова несомненно вызовет интерес специалистов. Более того, я думаю, она привлечет внимание и широкого круга читателей, интересующихся вопросами театра.

Народный артист СССР профессор

В. Топорков

От автора

Роза цветет, сама не подозревая об этом. Артист творит, не зная что в это время происходит в нем. Может быть, так и должно быть? Ведь, если мы углубимся в изучение природы смеха, мы, пожалуй, будем реже смеяться... Если вы, читатель — артист, режиссер или театровед, — думаете так, или приблизительно так, то очень прошу вас, не читайте этой книги. Она будет раздражать вас.

Существует много различных полезных и точных наук и профессий; хирургу, например, нужно точно знать множество названий (да еще на латинском языке!) всевозможных тканей, мышц, нервов... Но духовные ценности, создаваемые искусством, требуют к себе совершенно иного в принципе подхода. Не так ли? Вы согласны? — Пожалуйста, прошу вас, закройте книжку и больше ее не открывайте. Она не может заинтересовать вас.

Впрочем, я не собираюсь спорить с вами. Увоенную с детства мысль — «в знании — сила» — я не собираюсь пересматривать. Что же касается иронического словечка «логизирование», то, признаюсь вам, я подозреваю, что его пустили в ход те, кому лень (или недосуг) размышлять о «секретах» искусства. Я очень хочу, чтобы вы не принадлежали к их числу.

Если после этих просьб и признаний вы все же рискуете остаться моим читателем, я прошу извинить мне не слишком скромное обращение к вам. Поверьте, я ничего дурного не имел в виду...

В том, что излагаю дальше, сам я совершенно убежден. В течение свыше двадцати лет складывались эти мои убеждения, и я не раз делился ими со многими слушателями — прежде всего с актерами. Поэтому я и позволяю себе предлагать их вашему вниманию. Но мало ли в чем человек может быть уверен и кто только не находит терпеливых слушателей!

И все же я бы очень хотел убедить вас в том, в чем я сам убежден. И мне хотелось бы, чтобы вы, сообразуясь с фактами и логикой, и поправили меня в том, в чем я ошибаюсь или в чем я не точен.

Строго объективного подхода к предмету я старался держаться, не претендуя на полноту охвата темы. Поэтому в подзаголовке стоит — очерки. Но я не хотел бы, чтобы вы поняли это слово как претензию на свободно импрессионистическое скольжение... Нет, в намерениях моих подзаголовков этот говорит лишь о том, что число затронутых тем могло бы быть и бóльшим — ряда вопросов (например, «ритм действия», «действие и чувство» и другие) нельзя было бы миновать, не будь подзаголовка: очерки. Я надеюсь, что технология актерского искусства мной лишь очерчена в самых, на мой взгляд, важных опорных точках.

Поэтому я буду удовлетворен, если вы даже всего навсего не откажетесь (не отмахнетесь!) от моих утверждений, которые едва ли могут выглядеть иначе, чем гипотезы. Я хотел бы просить вас подумать о том, что всякая уверенность начинается, с сущности, с предположения...

Глава 1

СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО КАК НАУКА

«Всякая наука есть прикладная логика».

В. И. Ленин.

«Наблюдение ■ внимательное отношение к естественным явлениям породили искусство».

Цицерон.

«Художник находится в двойственном отношении с природой: он ее господин и вместе с тем раб. Он ее раб, поскольку он должен действовать земными средствами, чтобы быть понятым; он ее господин, поскольку он эти земные средства подчиняет и заставляет служить своим высшим намерениям».

Гёте.

«Технология — это логика фактов, создаваемых трудовой деятельностью людей, идеология — логика идей, то есть логика смыслов, извлеченных из фактов, — смыслов, которые предугадывают пути, приемы и формы творчества новых фактов».

М Горький.

..... 1

ВЕСНОЙ 1911 года К. С. Станиславский прочел набросок своей «системы» А. М. Горькому и между ними произошел следующий диалог, записанный А. Н. Тихоновым (Серебровым):

«Кажется мне, — сказал А. М. Горький, — что вы затеяли работу огромнейшей важности. Огромнейшей! Науку об искусстве. Некоторым, быть может, это покажется даже несовместимым: наука и искусство?.. Однако это не так. Искусство —

это прежде всего человеческий труд, как и всякий другой. А потом уже — все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно. Так ли я понимаю вашу мысль? — Именно, именно так! — воскликнул Станиславский¹.

Итак, — наука об искусстве. Пятьдесят лет К. С. Станиславский непрерывно искал то, что Горький назвал «наукой об искусстве». Этот напряженный труд гениального художника и великого знатока всех сфер сложного театрального хозяйства не мог пройти даром. Наука возникла. А с наукой, по выражению Ф. Энгельса, надо обращаться как с наукой, т. е. ее надо изучать².

Ни К. С. Станиславский, ни его «система» не нуждаются в комплиментах. Похвал системе сказано и написано достаточно. Поэтому, прежде чем рассматривать, «что она такое», необходимо условиться: как к этому рассмотрению подходить — с позиций ли некоего свободного созерцания, с позиций ли субъективных восторгов, или с позиций объективной оценки, установления фактов, с позиций знания. Знание, разумеется, не свободно и от субъективного отношения. Важно, чтобы это отношение было обязывающим, чтобы оно было осознанием необходимости, а не проявлением произвольных пристрастий — симпатии или антипатии.

Называть систему К. С. Станиславского «наукой» — это не значит просто хвалить «систему», это значит — видеть в ней те черты, какие характеризуют всякую науку, науку вообще.

Прежде всего всякую науку характеризует то, что изложенные и сформулированные ею законы не выдуманы, не сочинены, а открыты в реальной действительности. Они существовали до того, как были открыты, и продолжают действовать независимо от того, знают или не знают их люди, нравятся они тому или другому человеку; или нет.

В. И. Ленин писал: «...пока мы не знаем закона природы, он, существуя и действуя помимо, вне нашего познания, делает нас рабами «слепой необходимости». Раз мы узнали этот закон, действующий (как тысячи раз повторял Маркс) *независимо* от нашей воли и от нашего сознания, — мы господа природы. Господство над природой, проявляющее себя в практике человечества, есть результат объективно-верного отражения в голове человека явлений и процессов природы, есть доказательство того, что это отражение (в пределах того, что показывает нам практика) есть объективная, абсолютная, вечная истина»³.

¹ Александр Серебров, *Время и люди*, «Советский писатель», 1949, стр. 135.

² См. В. И. Ленин, *Соч.*, т. 5, стр. 344.

³ В. И. Ленин, *Соч.*, т. 14, стр. 177.

Так же как и всякая другая подлинная наука, система Станиславского — не изобретена, не выдумана, не сочинена, а открыта в живой практике актерского творчества; того самого творчества, которое существовало до того, как К. С. Станиславский открыл его законы, и которое существует независимо от того, знают или не знают, или с какой степенью полноты и точности знают люди эти законы.

«У нашей артистической природы, — писал К. С. Станиславский, — существуют свои творческие законы. Они обязательны для всех людей, всех стран, времен и народов. Сущность этих законов должна быть постигнута... Все великие артисты, сами того не подозревая, подсознательно шли в своем творчестве этим путем»¹.

И в другом месте: «...Искусство переживания ставит в основу своего учения принцип естественного творчества самой природы по нормальным законам, ею самой установленным»².

И еще: «Есть одна система — органическая творческая природа. Другой системы нет»³. «Законы творческой природы изменить нельзя»⁴.

Итак, первая черта системы Станиславского как науки — это объективность законов, ею охватываемых.

Вторая, чрезвычайно важная для нас черта: всякая подлинная наука существует для удовлетворения нужд человеческой практики.

В. И. Ленин писал: «Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания»⁵. Это относится, очевидно, к любой науке.

Но, конечно, «при этом не надо забывать, что критерий практики, — как писал Ленин, — никогда не может по самой сути дела подтвердить или опровергнуть *полностью* какого бы то ни было человеческого представления»⁶.

Все это целиком и полностью относится к системе Станиславского. Она родилась из театрального искусства, как специфической художественной практики; ее единственная цель и назначение — усовершенствовать эту практику; К. С. Станиславский проверял ее опять-таки в творческой и педагогической практике.

Так же как и ко всякой другой науке, к системе Станис-

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, 1953, стр. 366.

² Там же, стр. 461.

³ Там же, стр. 653.

⁴ Там же, стр. 734.

⁵ В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 130.

⁶ Там же, стр. 130.

лавского относится и только что приведенное предостережение Ленина. Критерий практики и здесь не может «подтвердить или опровергнуть полностью» объективных законов, открытых К. С. Станиславским. Ведь законы эти суть «человеческие представления» — отражения в голове человека.

Третья важная для нас черта. Ни одну науку, раз она «отражение в голове человека», нельзя отождествлять с практикой, которой она служит.

Всякая практика нуждается в определенных природных данных, а если их нет, то невозможно и усовершенствование ее, невозможно и применение науки. Так, если нет почвы, влаги, воздуха — невозможно земледелие вообще, а значит, невозможно и какое бы то ни было практически полезное применение агробиологической науки.

Если некто пытается применить науку, игнорируя отсутствие условий, необходимых для ее применения на практике, и потому приходит к неудаче, то это, очевидно, не опровергает науку. Это только доказывает, что пострадавший не знает обязательных условий ее применения.

Все это относится и к системе Станиславского. Для плодотворного ее применения необходимы обязательные условия.

Абсолютно необходимыми такими условиями являются дарование, способности, талант. Без этих условий применение системы Станиславского так же невозможно, как невозможно земледелие без земли.

Есть и другие обязательные условия практического применения науки об актерском искусстве. Сюда относятся, например, и драматургия и режиссура; но эти условия мы рассмотрим позднее, в очерках седьмом и восьмом.

Четвертая и последняя черта в нашем кратком, далеко, конечно, не исчерпывающем перечне: «Настоящая законная научная теория, — писал И. П. Павлов, — должна не только охватывать весь существующий материал, но и открывать широкую возможность дальнейшего изучения и, позволено сказать, безграничного экспериментирования»¹. Это, в свою очередь, естественно вытекает из того, что «самая простая истина, самым простым, индуктивным путем получения, всегда неполна, ибо опыт всегда незакончен»², — как писал В. И. Ленин.

Значит, всякая подлинная наука не только отвечает на запросы практики, но всегда ищет новые, более точные ответы; всякий научно обоснованный ответ предполагает постановку

¹ И. П. Павлов, Избранные произведения, Госполитиздат, 1949, стр. 383.

² В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 171.

нового вопроса. Наука, как известно, не может стоять на месте. Она излагает не только такие законы и такие истины, которые могут быть немедленно использованы в практике, но и такие, которые требуют для претворения их в жизнь дальнейшего уточнения, выяснения, конкретизации. Поэтому в состав науки входят не только установленные истины, но и гипотезы и предположения.

Поэтому любой человек, как бы хорошо он ни знал ту или иную науку, всегда может знать ее лучше; поэтому, чтобы ориентироваться в той или иной науке, нужно иметь представление о перспективе ее развития.

Все это характеризует и систему К. С. Станиславского как науку. Ее можно знать более или менее, и ее нельзя знать полностью и до конца.

Но видеть в любой науке возможность ее дальнейшего развития, это, разумеется, не значит отрицать достоверность того, что ею уже достигнуто. Относительность истины, как известно, не отменяет ее объективности. А объективную истину можно знать достоверно.

.....2

Если признать, что система Станиславского обладает теми четырьмя признаками, о которых шла речь, то можно прийти к заключению, на первый взгляд, казалось бы, убийственному для системы: всякий талант творит во всех случаях по ее законам, а тому, кто лишен таланта, она помочь ничем не может... Кому и зачем она в таком случае нужна?

Если бы «талант» был чем-то раз навсегда данным и неизменным, чем-то, что либо существует в некоем окончательном абсолютном виде, либо начисто отсутствует у того или иного актера, то система Станиславского действительно была бы бесполезна. Но ничто в природе не стоит на месте, следовательно, и талант (как бы ни определять содержание этого понятия и в какой бы степени ни обладал им тот или иной человек — во всех случаях и всегда), — талант любого конкретного человека находится либо в процессе роста и развития, либо в процессе деградации и гибели.

Далее — дело ведь не в том, «существует» или «не существует» талант у того или иного человека, а в том, проявляет он себя или нет в его деятельности; если он проявляет себя, то в этом единственное основание утверждать, что он существует.

Талант, как и всякая врожденная способность, растет и развивается в процессе его правильного использования и гибнет, гибнет без применения или при уродливой его эксплуата-

ции. И это относится к любым талантам. Оказывается, самые «средние способности» (по общему мнению, сложившемуся на основе их проявлений) могут вырасти в талант, и самый «яркий талант» (тоже по общему мнению) может погибнуть, а может стать еще ярче и еще богаче. Зависит это в большой степени от того, как он в каждом случае используется на практике.

И. П. Павлов писал: «При хорошем методе и не очень талантливый человек может сделать много. А при плохом методе и гениальный человек будет работать впустую»¹.

Поэтому, если смотреть на талант не как на таинственную «вещь в себе», не как на некую скрытую и ни в чем не проявляющую себя возможность, а как на способность, обнаруживающуюся, проявляющую себя вовне, в практике, то в понятие таланта входят и трудоспособность и воля. Поэтому К. С. Станиславский определял талант как «счастливую комбинацию многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей»².

Таким образом система Станиславского оказывается в итоге не только наукой об актерском творчестве вообще, но и, в частности, наукой о том, как, опираясь на объективные законы, растить, развивать, обогащать наличные актерские способности, наличный талант. Она — своего рода способ повышать в актерском искусстве «коэффициент полезного действия» всякого наличного дарования. Или, говоря совсем грубо, если у вас есть способности к актерскому искусству, то система поможет вам реализовать их полностью: тогда завтра у вас будет этих способностей больше, чем было вчера, и такая перспектива практически не имеет границы. Если при тех же способностях вы игнорируете систему, вы рискуете реализовать ваши способности не полностью и тогда завтра их будет у вас меньше, чем было вчера. Так может повторяться изо дня в день, из года в год, пока ваши способности или даже талант не превратятся в... воспоминания о таланте.

Все это, конечно, не значит, что, игнорируя систему Станиславского, актер наверняка обанкротится. Достаточно того, что это может с ним произойти. И никаких иных объективно обоснованных способов бороться с этим, кроме науки — системы Станиславского, нет.

Для изучения системы К. С. Станиславского нужно глубоко, искренне, по-настоящему и сильно хотеть владеть своим искусством завтра лучше, чем владеешь

¹ И. П. Павлов, Полн. собр. соч., изд. 2, т. V, 1952, стр. 26.

² К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 194. (Подчеркнуто мной. — П. Е.)

им сегодня. Если же опытный актер или ученик театральной школы — безразлично — в глубине души доволен собой, своим талантом, своим умением, то, прежде чем так или иначе не разрушится эта его самоудовлетворенность, ему бесполезно приступать к изучению системы Станиславского.

Но актер, заботящийся в момент творчества о какой бы то ни было системе, по одному этому играет плохо. Система существует для того, чтобы помогать естественному творческому процессу, а не для того, чтобы заменять его. Актер творит так, как того требует система, только в том случае, когда ему в самом процессе творчества на сцене некогда думать о какой бы то ни было «системе».

Система Станиславского как наука обобщает опыт величайших актеров, она вскрывает те общие объективные законы, которые каждого из них делали великим артистом. Следовательно, в полной мере и до конца творить согласно с этими законами может только артист, синтезирующий в себе всех великих артистов, т. е. артист идеальный. Конечно, такого артиста трудно представить себе даже в воображении.

Если самый яркий, самый талантливый актер в каких-то ролях, в каких-то сценах, или даже в отдельные моменты творчества, в той или иной мере «срывается» — отходит от идеала, то это значит, что он именно здесь нарушил объективные законы творчества, открытые К. С. Станиславским, или какой-то из этих законов. А с кем из великолепных актеров этого не случается? С другой стороны, всякий, даже самый средний артист, если он что-то делает на сцене хорошо, талантливо, то именно это он делает по объективным законам подлинного творчества, т. е. согласно с системой Станиславского.

Значит, любому актеру система Станиславского как наука может быть полезна, если он хочет умножать проявления своего дарования, умножать число своих подлинных творческих побед и сокращать число неудач и поражений. Но нужна она может быть, актеру, по сути дела, только для этого.

Так же и агробиологическая наука нужна только для того, чтобы создавать изобилие продуктов, так же и медицинская наука нужна только для того, чтобы побеждать болезни и укреплять здоровье.

3

К. С. Станиславский писал: «Система» не «поваренная книга». Понадобилось такое-то блюдо, посмотрел оглавление, открыл страницу — и готово. Нет. «Система» не справочник, а целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать

в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. «Систему» надо изучать частями, но потом охватить во всем целом, хорошо понять ее общую структуру и осто́в. Когда она раскроется перед вами, точно веер, тогда только вы получите о ней верное представление»¹.

Отсюда вытекает: система Станиславского есть наука цельная, единая, стройная; она состоит из частей; каждая часть, в свою очередь, есть сложное целое, состоящее опять-таки из частей. Поэтому при изучении системы как науки чрезвычайно важно, с одной стороны, проникать во все ее тонкости, т. е. осваивать ее в деталях и в деталях деталей, с другой — знать точно и определенно место каждой детали, ее назначение, ее роль как части стройного целого.

Изучение системы есть в сущности изучение ее стройности, ее целостности, ее единства — изучение взаимосвязи и взаимозависимости всех ее частей. Поэтому для того, чтобы приступить к детальному изучению системы как науки, целесообразно сделать общий ее обзор.

Так, если бы мы хотели изучить во всех подробностях стройное архитектурное сооружение, мы начали бы изучение не с подробностей, а с обзора всего сооружения в целом.

Если подобным же образом подойти к системе Станиславского, то и в ней можно обнаружить свои «части», «разделы» или «стороны», сходные с фасадами архитектурного сооружения. Но система — не предмет в буквальном смысле этого слова. Поэтому деление ее на разделы или части — это деление условное; оно нужно только для предварительного общего ознакомления. Каждая из сторон или частей системы перерастает в другие стороны или части, связана с ними органически и на практике неотделима от них.

Система Станиславского как наука раскрывается как бы с трех сторон. Именно — раскрывается. Ее можно осматривать с трех «фасадов»; но если начать углубляться в каждую сторону, идти, так сказать, от поверхности к сердцевине (философским языком говоря, «от явления к сущности»), то оказывается, что у всех этих сторон сердцевина одна и та же, что в сущности своей они срастаются в одно целое. Это целое, конкретизируясь и развиваясь в разных направлениях, и дает те стороны, о которых идет речь. Они только кажутся раздельно существующими, говорящими о разных предметах, ■ действительно они раскрывают один и тот же предмет с разных сторон, т. е. дают разностороннее представление об одном предмете.

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, 1955, стр. 309—310.

Много недоразумений в толковании системы Станиславского происходит именно отсюда: один смотрит на нее с одной стороны и утверждает, что она — то; другому очевидно, что она — другое, потому что он смотрит на нее с другой стороны; третьего заинтересовала в ней третья сторона и ему столь же очевидно, что она — третье. А в действительности она нечто большее, чем то, другое и третье, нечто, раскрывающееся с разных сторон по-разному. Причем ни одна из этих сторон сама по себе не может дать полного и точного представления о предмете.

С одной из трех ее сторон система является учением о том, что такое театр и зачем он нужен человеческому обществу, что следует называть театральным искусством и что только по видимости напоминает это искусство, но не имеет оснований им именоваться.

Другая сторона (часть, раздел) этой науки непосредственно примыкает к первой. С этой стороны «система» — это учение о том, каким должен быть актер, чтобы иметь право и возможность создавать произведения, отвечающие общественному назначению искусства.

Третья сторона (часть, раздел) опять связывает вторую с первой. Если смотреть на систему с этой стороны, то она — учение о том, как наикратчайшим путем, наиболее рационально и эффективно актеру реализовать свои возможности. Как, располагая средствами и зная цель, практически достигать ее, как практически работать, чтобы создавать произведения искусства, отвечающие его назначению.

Связь между этими сторонами совершенно очевидна: одна говорит о цели, другая о средствах, необходимых для ее достижения, третья — о способах использования этих средств, а все они об одном и том же предмете — о подлинном творчестве актера.

.....4

Первая из отмеченных нами сторон или частей утверждает и развивает те же самые принципы, каких придерживались многочисленные предшественники К. С. Станиславского в русском реалистическом искусстве и вообще в русской передовой общественной мысли. Эти принципы излагались не раз Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Островским, Тургеневым, Л. Толстым, Ленским и Чеховым. За торжество этих же принципов боролись и революционные демократы — Герцен, Белинский, Чернышевский и Добролюбов.

Воспитанный в традициях реалистического искусства и в атмосфере общественной мысли, которая питалась идеями ре-

волюционных демократов, К. С. Станиславский стоял на позициях, общих для прогрессивных сил русского общества в философии, науке и искусстве.

Их можно кратко определить такими словами: идейность, народность, реализм.

Верность К. С. Станиславского этим принципам общеизвестна. Еще в 1901 году он писал: «Знаете, почему я бросил свои личные дела и занялся театром? Потому что театр — это самая могущественная кафедра, еще более сильная по своему влиянию, чем книга и пресса. Эта кафедра попала в руки отребьев человечества, и они сделали ее местом разврата. Моя задача, по мере моих сил, очистить семью артистов от невежд, недоучек и эксплуататоров. Моя задача, по мере моих сил, выяснить современному поколению, что актер — проповедник красоты и правды»¹.

«Помните, — записал слова К. С. Станиславского Н. М. Горчаков, — моя задача — учить вас тяжелому труду актера и режиссера, а не радостному времяпрепровождению на сцене. Для этого есть другие театры, учителя и системы. Труд актера и режиссера, как мы его понимаем, — это мучительный процесс, это не абстрактная «радость творчества», о которой столько говорится в пустых декларациях профанов от искусства. Наш труд дает нам радость тогда, когда мы к нему приступаем. Это радость сознания, что мы можем, имеем право, что нам разрешено заниматься любимым нашим делом. Делом, которому мы посвятили свою жизнь. И наш труд даст нам радость, когда мы увидим, что, выполнив его, поставив спектакль, сыграв роль, мы принесли пользу зрителю, сообщили ему нечто нужное, важное для его жизни, для его развития. Словом, возвращаясь опять к тем словам Гоголя и Щепкина о театре, которые вы от меня не раз слышали и не раз еще, наверное, услышите»².

Итак, театр должен сообщить зрителю то, что нужно ему для жизни, для деятельности, для борьбы. В этом смысл его существования.

«Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные. Приходит литератор, приходит артист, он видит эти идеалы, он очищает их от всего лишнего, облакает их в художественную форму и преподносит тому народу, который их создал, но в таком виде, когда эти идеалы лучше усваиваются».

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 117.

² Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, «Искусство», 1950, стр. 134.

ваются, лучше понимаются»¹. Так К. С. Станиславский дополнил принцип идейности принципом народности.

Но «Театр — развлечение. Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим»². Театр только тогда выполняет свою общественно-воспитательную задачу, когда зрителям интересно смотреть спектакль, когда они получают художественное наслаждение в театре и когда театр пользуется этим для пропаганды идеалов, «самим народом созданных».

Причудливой игрой форм, символическими обозначениями абстрактных категорий, всякого рода порождениями субъективной фантазии, отвлекающими от реальной жизни, — всем этим увлекаются те, кто боится действительности, кто не верит в поступательное движение человеческого общества, кто оторван от народа — творца истории. Общественные позиции идейности и народности, наоборот, требуют реализма в искусстве как прогрессивного художественного метода. Человека не может не интересовать действительная жизнь, если он сам строит ее, участвует в ней как заинтересованная активная сила, если у него нет оснований бояться ее, если он верит в будущее человеческого общества.

Поэтому искусство, если оно стремится помогать людям жить и бороться, всегда занимается действительностью, — тем, что объективно существует.

Но людей интересует не поверхность явлений, а их сущность. Только знание сущности дает возможность воздействовать на окружающий мир, переделывать его, изменять его согласно своим интересам.

«Мы замечаем, — писал М. Е. Салтыков-Щедрин, — что произведения реальной школы нам нравятся, возбуждают в нас участие, трогают нас и потрясают, и это одно уже может служить достаточным доказательством, что в них есть нечто большее, нежели простое умение копировать. И действительно, ум человеческий с трудом удовлетворяется одною голой передачей внешних признаков: он останавливается на внешних признаках только случайно, и притом лишь на самое короткое время. Везде, даже в самой ничтожной подробности, он допытывается того интимного смысла, той внутренней жизни, которые одни только и могут дать факту действительное значение и силу. Очевидно, что если бы реализм не отвечал этой потребности,

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи, Беседы. Письма, стр. 286—287.

² Там же, стр. 228.

то он ни под каким видом не мог бы войти в искусство как основной и преобладающий его элемент»¹.

То, что Салтыков-Щедрин называет «интимным смыслом», «внутренней жизнью», «действительным значением и силой», — то же самое, по существу. К. С. Станиславский называет «жизнью человеческого духа», когда он говорит о «цели нашего искусства», «о главной творческой задаче искусства»². К. С. Станиславский и М. Е. Салтыков-Щедрин говорят о сущности явлений, которую и артист и писатель, да и всякий вообще художник призваны выразить, воплотить так, чтобы она, эта сущность, стала зрима, слышима, доступна непосредственному восприятию, чтобы она была понята читателем, зрителем, слушателем.

Воспроизводя явления действительной жизни не холодно, не бесстрастно, а со стремлением показать их сущность, художник делается выразителем определенной идеи, учителем, воспитателем народа. В том, что именно как сущность утверждает художник в изображаемом конкретном явлении, какое именно особенное явление показывает он, как выражающее сущность целого ряда подобных ему, — в этом и обнаруживается его общественная классовая позиция.

Для тех деятелей русской дореволюционной культуры, чьи традиции утверждал и отстаивал К. С. Станиславский, принципы идейности, народности и реализма слиты в одно неразрывное целое.

«В портале сцены можно показывать самые разнообразные спектакли, начиная с религиозных мистерий и кончая балаганом с дрессированными крысами и говорящими моржами... Впечатления от таких спектаклей самые противоположные. Одни из них развлекают, другие радуют, третьи возвышают, четвертые, наоборот, принижают, пятые развращают и т. д.... Театр — искусство, театр — балаган, театр — здание слились в понятия людей в одно неразрывное целое, и потому теперь почти все, что мы видим в театре, принимается за искусство. Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей, которые стали пользоваться театром не для больших культурных миссий, а лишь для маленьких буржуазных целей.

Само слово «театр» перестало напоминать о храме и смешалось с обыденщиной. Такой театр, низведенный до утилитар-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. V, стр. 162—163.

² К. С. Станиславский, Собр. соч., 1954, т. 1, стр. 399; т. 2, стр. 26.

ных целей, можно уподобить дорогому роялю, употребляемому для ссыпки овса.

Между тем театр — могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения»¹.

Это написано К. С. Станиславским в 1913—1914 годах. В течение всей своей жизни он развивал, уточнял и с непоколебимой твердостью отстаивал то понимание искусства и театра, какое он унаследовал от Гоголя, Щепкина, Островского: театральное искусство — это специфическая форма общественной деятельности; актер — это общественный деятель и слуга своего народа.

Не удивительно поэтому, что в условиях советской действительности он пришел к утверждению принципов социалистического реализма. Ведь эти принципы поднимают на качественно новую, высшую ступень те представления об искусстве и те идеалы, которые характеризуют русское передовое реалистическое искусство дооктябрьского периода развития русской культуры.

В 1936 году К. С. Станиславский писал: «В знаменитой статье «Правды» народ, устами своего правительства, ясно, определенно и сильно сказал свое мнение о том искусстве, которое он считает годным и нужным для нашей эпохи. Имя этого искусства — «социалистический реализм», к которому теперь со всей твердостью и убежденностью стремится наш театр»².

Так наука, созданная К. С. Станиславским, отвечает на вопрос о том, что такое театр и зачем он нужен людям. Если смотреть на систему как на науку с этой ее стороны, то совершенно очевидна подчиненность ее общим задачам советского искусства в целом. Здесь наука о театре конкретизирует в своей области общие положения эстетики социалистического реализма.

Но эта «сторона» естественно переходит в следующую: из понимания цели театрального искусства вытекают требования к тем, кто стремится это искусство создавать.

5

Теперь мы смотрим на систему Станиславского с другой ее стороны. Эту сторону называют обычно «этикой Станиславского». Она освещает широкий круг вопросов: каково должно быть мировоззрение актера, его общая культура, его образование;

¹ К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 395—396.

² К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 389 (речь идет о статье «Правды» от 28 января 1936 г. «Сумбур вместо музыки»).

каковы должны быть его идейно-политические устремления, каково должно быть, следовательно, его поведение — в театре, в общественной жизни, в быту; каков должен быть его моральный облик? Весь этот комплекс вопросов сводится в конечном итоге к одному: каким должен быть сам актер, чтобы иметь право и возможность творить в искусстве, согласно его общественному назначению?

Вопреки старым обывательским предрассудкам о «гении и беспутстве», наука о театре утверждает, что существует, хотя и очень сложная, подчас скрытая, но тем не менее непреодолимая зависимость между тем, что представляет собой каждый данный актер в отношении мировоззрения, культуры, быта и пр., и тем, что может он создавать в искусстве. Зависимость эта очень сложна, и потому «этика» — это целый раздел «системы».

«Я пытаюсь ввести известную систему в дело воспитания и работы над собой актера, — говорил К. С. Станиславский, — но должна быть определена и известная система взглядов и ощущения жизни для любого художника, который в своем творчестве ищет правды и хочет через свой труд быть полезным обществу»¹.

Эта «система взглядов и ощущений жизни» выражена К. С. Станиславским в краткой формуле: «умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве»². Но формула эта приобретает настоящий смысл только если слово «искусство» понимать в ней так, как понимал его Станиславский.

Отсюда вытекает широкая программа требований к актеру. Если искусство призвано проникать в сущность явлений, то актер должен уметь постигать эту сущность. А как он постигнет ее, если он не владеет передовым для своей эпохи методом познания, если он не обладает передовой культурой своего времени и широким кругозором?

Если искусство призвано служить народу, то актер должен знать нужды и интересы своего народа. А как может он знать их, если сам он не живет жизнью своего народа, не разделяет его забот и устремлений?

Если актер действительно хочет выполнять свой общественный долг, то как может он не дорожить техникой своего искусства — своими профессиональными средствами выполнения этого долга? Как может он мириться с недостатками своего мастерства? Как может он пренебрегать любым поводом для его усовершенствования?

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 165.

² К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 327.

Следовательно, «любить искусство в себе» — это значит подлинно, по-настоящему стремиться к наилучшему выполнению своих обязанностей актера-художника, актера-гражданина, не оставляя ни времени, ни места для забот о своих узкоэгоистических интересах, о своей карьере и т. п.

С той стороны, с которой мы сейчас ее просматриваем, наука об актерском искусстве изучает объективные закономерности «работы актера над собой» в самом широком смысле этого выражения. Речь здесь идет опять об общих законах. Поэтому, скорее о пути, о направлении в разносторонней работе актера над собой, чем о нормативных требованиях. Путь, предложенный К. С. Станиславским, бесконечен, он устремлен к идеалу, но он в то же время вполне конкретен. По этому пути каждый актер практически может идти вперед буквально каждый день, лишь бы у него была творческая воля.

Этот раздел науки изложен К. С. Станиславским в форме призывов, пожеланий и требований к актеру. Тут и те требования, которые обязательны для всякого художника, и те, которые относятся только к актеру как к профессионалу и специалисту своего дела.

Но так как и те и другие выросли из одного зерна — понимания сущности искусства, то все они неразрывно связаны друг с другом. «Профессионализм, — говорил он, — очень нужное и здоровое начало во всякой работе, во всякой области искусства и труда. Он противоположен дилетантизму. Весь вопрос заключается в том, чему служит профессионализм? Какие задачи им решают?»¹.

Эта мысль К. С. Станиславского продолжает традицию русского реалистического искусства. Так, И. С. Тургенев писал: «Что же касается до труда, то без него, без упорной работы, всякий художник непременно останется дилетантом; нечего тут ждать так называемых благодатных минут вдохновения; придет оно — тем лучше, а ты все-таки работай. Да не только над своей вещью работать надо, над тем, чтобы она выражала именно то, что вы хотели выразить, и в той мере и в том виде, как вы этого хотели: нужно еще читать, учиться беспрестанно, вникать во все окружающее, стараться не только уловлять жизнь во всех ее проявлениях, но и понимать ее, понимать те законы, по которым она движется, и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типов — и со всем тем всегда оставаться верным правде, не довольствоваться поверхностным изучением,

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 102.

чуждаться эффектов и фальши. Объективный писатель берет на себя большую ношу: нужно, чтобы его мышцы были крепки...»¹.

Это общее требование к художнику-реалисту любой профессии К. С. Станиславский применил к актеру, развил и конкретизировал. Тем самым он показал, что значит для актера на деле «любить искусство в себе» и что он практически должен делать, если подлинно «любит искусство в себе, а не себя в искусстве».

Любопытно сопоставить эту формулу Станиславского со словами Леонардо да Винчи: «Поистине великая любовь порождается великим знанием того предмета, который ты любишь, и если ты его не узнаешь, то лишь мало или совсем не можешь его любить; и если ты его любишь за то благо, которого ожидаешь от него, а не ради собственной его высшей доблести, то ты поступаешь как собака, которая виляет хвостом и радуется, прыгая перед тем, кто может дать ей кость»².

Наука, созданная Станиславским, вооружает актера «знанием предмета», поэтому она предполагает «великую любовь», порождает и требует ее.

6

Предположим, что наука об актерском искусстве состояла бы из двух просмотренных нами разделов. Тогда она вооружала бы актера представлениями об образцах — об идеальном театре и об идеальном актере. При всей правильности этих представлений их едва ли можно было бы называть наукой в настоящем смысле этого слова.

К. С. Станиславский говорил: «Вот в этом-то и состоит вся трудность и сложность нашего искусства, все мы знаем, что правильно, что необходимо, какая нужная нам сегодня идея должна прозвучать со сцены. А как ее облечь в сценический образ, включить в сюжет, в сценическое действие, выразить в характере и поведении героя, еще не знаем, не умеем»³.

«...Между идеей, принципом, новой основой, как бы правильны они ни были, и между их осуществлением — огромное расстояние. Чтобы приблизить их, необходимо много, долго работать над техникой нашего искусства, которая еще находится в первобытном состоянии»⁴.

¹ И. С. Тургенев, Письмо В. Г. Кигну, 16 июня 1876 г. Собр. соч., т. 11, изд-во «Правда», 1949, стр. 308.

² Леонардо да Винчи, Избранное, 1952, стр. 64.

³ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 357.

⁴ К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 2, 1954, стр. 373.

Пока мы осматривали первые две части или стороны системы Станиславского, мы отчетливо видели традицию. В этих двух частях современная наука об актерском творчестве опирается на богатое наследство. Не так обстоит дело с «третьей частью». Эта «часть» до К. С. Станиславского была почти совершенно не разработана.

Он писал: «Несмотря на горы написанных статей, книг, лекций, рефератов об искусстве, несмотря на искания новаторов, — за исключением нескольких заметок Гоголя и нескольких строк из писем Щепкина, у нас не написано ничего, что было бы практически необходимо и пригодно для артиста в момент осуществления его творчества, что служило бы руководством преподавателю в момент его встречи с учеником. Все, что написано о театре, — лишь философия, иногда очень интересная, прекрасно говорящая о результатах, которых желательно достигнуть и искусстве, или критика, рассуждающая о пригодности или непригодности уже достигнутых результатов.

Все эти труды ценны и нужны, но не для прямого практического дела, так как они умалчивают о том, как надо достигать конечных результатов, что нужно делать на первых, вторых, третьих порах с начинающим и совершенно неопытным учеником или, наоборот, с чересчур опытным и испорченным актером. Какие нужны ему упражнения наподобие сольфеджио? Какие гаммы, арпеджио для развития творческого чувства и переживания нужны артисту? Их надо перечислить по номерам, точно в задачниках для систематических упражнений в школе и на дому. Об этом все работы и книги по театру молчат. Нет практического руководства»¹.

Третий раздел системы — та сторона, с которой мы осматриваем ее сейчас, — по существу заново построен Станиславским. Раздел этот можно назвать учением о технике, учением о мастерстве или технологией актерского искусства.

Создавая ее, К. С. Станиславский шел «по целине». Путь его был труден и долог.

Начало поисков, первые результаты их, и завершающий этап — последние достижения — разительно отличаются друг от друга. От гениальных догадок, от попыток обосновать их психологией, которая сама еще блуждала в потемках, — до стройного объяснения сложнейших вопросов перевоплощения и переживания, опирающегося на передовую материалистическую науку. Таков путь развития этой части системы. Только теперь, когда он оказался пройденным, система и стала, по

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, 1954, стр. 405.

существо, наукой. Теперь предмет ее — объективный процесс актерского творчества — оказался освещен всесторонне, именно как процесс, как специфическая деятельность.

7

Бегло обозрев все величественное здание науки о театре, охарактеризовав все три ее стороны в самых общих чертах, мы тем не менее совершенно не употребляли всем известных определений К. С. Станиславского — «сверхзадача» и «сквозное действие». Почему это оказалось возможным? Просматривая какую из сторон системы, мы должны были остановиться на этих понятиях?

Сверхзадачей К. С. Станиславский называл «главный центр», «столицу», «сердце пьесы» — ту «основную цель, ради которой поэт создавал свое произведение, а артист творит одну из его ролей.

— Где же искать эту цель?

— В произведении поэта и в душе артисто-роли...

Или, другими словами... не только в роли, но и в душе самого артиста»¹.

Сквозным действием К. С. Станиславский называл «стремление через всю пьесу» к сверхзадаче. «Линия сквозного действия, — писал он, — соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче. С этого момента все служит ей»².

Эти самые общие и самые краткие определения сверхзадачи и сквозного действия уже дают ответ на поставленные выше вопросы.

Учение о сверхзадаче и сквозном действии — это не «сторона», не «раздел», не «глава» и не «часть» системы Станиславского как науки. Это — сердцевина всей науки. Это то, что конкретизируется, уточняется и развивается в каждом разделе или главе системы, в каждом ее положении. То, что при внимательном рассмотрении просвечивает в «системе», с какой бы стороны на нее ни смотреть.

Если во всех подробностях и деталях рассматривать вопрос о том, что такое театр, зачем он нужен и чем отличается хороший театр от плохого, то закономерно приходишь в решающей роли сверхзадачи и сквозного действия.

Если так же добросовестно изучать вопрос о том, каким должен быть актер, чтобы отвечать своему назначению, то

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, 1954, стр. 332—338.
² Там же, стр. 338.

опять придешь к решающей роли сверхзадачи и сквозного действия.

Если, наконец, вникнуть в учение К. С. Станиславского о технике и мастерстве актера, то и тут придешь к сверхзадаче и сквозному действию. Ибо вся техника и все мастерство, как понимал их К. С. Станиславский, суть техника и мастерство обнаружения в пьесе и в себе самом сверхзадачи и сквозного действия и их воплощение.

Поэтому: «Все, что существует в «системе», нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи»¹. «Сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве». «Сквозное действие и сверхзадача — в этом все»².

Но система Станиславского не была бы наукой, если бы она утверждала эту истину — и только. Она является наукой только потому, что она раскрывает многочисленные и сложные закономерности, вытекающие из этого общего закона и относящиеся к разным сторонам того, в высшей степени сложного, но в существе своем единого общественного явления, которое она изучает, — творчества актера.

Наука не ограничивается констатацией фактов — огонь, мол, греет; вода, мол, течет; тела, мол, имеют вес; без сверхзадачи и сквозного действия не может, мол, быть полноценного актерского искусства.

Наука раскрывает конкретные закономерности, в силу которых изучаемые ею явления существуют, она показывает, в чем, как, когда, почему и в какой мере эти закономерности обнаруживаются.

Точно так же и система Станиславского. Она вооружает советского актера не потому, что призывает согласиться с общим принципом, который, кстати говоря, был известен задолго до Станиславского, хотя и назывался другими словами, а потому, что раскрывает многочисленные и разнообразные конкретные закономерности, которым подчинен творческий процесс, ведущий к воплощению сквозного действия и сверхзадачи.

После всего изложенного должно быть ясно, насколько неправомерен задаваемый иногда вопрос, какая из частей или сторон системы «важнее»: идейные основы, этика или учение о технике и мастерстве?

Такой вопрос подобен следующему: что важнее для человеческого организма — кровообращение, пищеварение или нервная система? Или, важнее — идея или ее осуществление?

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, 1954, стр. 340.

² К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 656.

На практике нередко бывает, что у данного человека «в норме», например, кровообращение и пищеварение, но расстроена нервная система; или данный человек осуществляет идею, недостаточно ясно понимая ее. Пока подобного рода частные дефекты не велики, они еще не разрушают целого. Они делаются пагубны, когда переходят известный предел.

Человек, вслепую осуществляющий идею, легко может заблудиться, наделать ошибок, может уйти от идеи и, даже не желая того, вредить ей. Расстроенная нервная система рано или поздно повлечет за собой болезнь всего организма, а потом и его гибель...

Так же обстоит дело и с системой Станиславского. В принципе, «в норме» каждая из трех условно выделенных нами «сторон» обогащает и дополняет любую другую. Лишить систему любой из этих сторон, значит, разрушить ее как науку. Но в практике того или иного конкретного театра или актера дело может обстоять более или менее благополучно с той, другой или третьей ее стороной, — опять-таки до известного предела. За этим пределом дефекты в одной (любой) стороне совершенно разрушают целое. Тогда уже нельзя говорить, что этот театр или этот актер в какой бы то ни было степени придерживается системы Станиславского.

Игнорирование любой ее стороны или измена любой ее стороне есть по существу измена целому — искажение, вульгаризация системы, подмена науки ложными представлениями о ней.

Если, например, театр или отдельный актер уверяют, что они верны идейным и этическим принципам Станиславского, и если они в то же время игнорируют его учение о мастерстве и о технике, — последнее может служить безошибочным доказательством того, что признаваемые ими принципы они понимают поверхностно, безответственно, т. е. в конечном итоге — ложно, даже если они выучили их наизусть. И наоборот. Если актер или театр утверждают, что они неукоснительно следуют учению Станиславского о технике и мастерстве, а идейным и этическим принципами они пренебрегают, то это доказывает, что саму технику они понимают не так, как понимал ее Станиславский. Значит, они занимаются техникой и мастерством, но не теми, какие предусмотрены наукой об актерском искусстве, независимо от того, что вся их терминология может быть заимствована из этой науки.

Существуют, например, еще и сейчас такие деятели театра, которые готовы по любому поводу декламировать об «идейных основах» системы Станиславского, объявляя ересью и вульга-

ризацией всякий интерес к технике и технологии только потому, что сами они, эти деятели, довольствуются повторением общих слов и не ощущают их обязывающего смысла.

В то же время существуют и такие «мастера», которые готовы всю систему Станиславского свести к чисто прикладной, узкоутилитарной технологии, пренебрегая ее духовным, идейным содержанием только потому, что сами они, эти «мастера», лишены духовного содержания, интеллектуального кругозора и оригинальности мысли...

Если разговоры об искусстве — это еще не искусство, то и самое «профессиональное» ремесло — не искусство.

Следовательно, на практике для каждого данного актера, как и для каждого данного театра, та сторона системы Станиславского важнее, которой этот актер или этот театр уделяют недостаточное внимание. Значит, невнимание к любой части или стороне системы есть на деле и в конечном итоге невнимание к сверхзадаче и сквозному действию, или непонимание конкретного смысла и значения этих понятий.

Поэтому так важно при подходе к изучению системы Станиславского прежде всего усвоить ее целостность, ее единство и ее сложность, т. е. подходить к ней как к науке, а не как к списку пожеланий и рекомендаций, из которых одни можно принять, другие отвергнуть, одних придерживаться, другими пренебрегать.

При всем этом сущность системы Станиславского, несомненно, все же заключена в учении о сверхзадаче и сквозном действии, т. е. в ее идейных основах. Ведь искусство, по сути дела, есть форма общественного сознания; творчество актера — есть деятельность, в существе своем идеологическая.

Поэтому «главная» из трех сторон системы как науки — это ее сердцевина, конкретно понимаемая.

Глава 2

ДЕЙСТВИЕ в ИСКУССТВЕ АКТЕРА

«С точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности».
Лессинг.

«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».
Л. Н. Толстой.

«Решающую роль в работе играет не всегда материал, но всегда — мастер. Из березового полена можно сделать топорище и можно художественно вырезать прекрасную фигуру человека. Но и топорище не всякий может сделать достаточно хорошо: необходимо знать качество материала».
М. Горький.

КАКИМ образом удалось К. С. Станиславскому открыть «недостающее звено» в представлениях об актерском искусстве и превратить эти представления в науку? Почему это удалось именно К. С. Станиславскому и именно в XX веке, а до этого в течение многих веков создать такую науку не удавалось? Выяснение этих вопросов весьма важно для понимания конкретного содержания и особенностей этой науки.

Передовые деятели театра еще задолго до Станиславского с горечью и сожалением констатировали отсутствие научно обоснованной теории актерского искусства.

В 1913—1914 годах К. С. Станиславский писал: «И никто не знает главных законов нашего искусства и трудностей душевной и телесной техники, а ведь без этих сведений трудно не только творить, но и сознательно судить о нашем творчестве... и само наше искусство и его техника в том виде, в котором они находятся, — дилетантизм. Недаром М. С. Щепкин вздыхал об отсутствии основ, необходимых артисту... Дивишься тому, что такой почтенный старец, как наш театр, создавшийся еще до Р. Х., до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресловутом «нутре», то есть на случайном вдохновении, ниспосылаемом «с неба», а с другой — на грубой, внешней, устаревшей, чисто ремесленной актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество»¹.

Позднее, в книге «Моя жизнь и искусство», К. С. Станиславский пишет: «Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а будет лишь дилетантизм»².

В чем же причина отсталости теории актерского искусства от теорий других искусств, тех, которые опираются на «узаконенные основы», — таких, как музыка, танец, живопись, поэзия и т. д.?

Допустим, мы слушаем последовательный ряд звуков. В зависимости от того, какие именно звуки, в каких сочетаниях, в какой последовательности и в каком порядке (ритме, темпе) мы слышим, мы в одних случаях утверждаем: это — музыка, это — произведение музыкального искусства; в других случаях мы говорим: нет, это не музыка, это — звуки, но не музыка.

Мы смотрим на плоскость и видим нанесенные на нее краски, видим цветовые сочетания.

В одном случае мы говорим: это произведение изобразительного искусства (живопись, графика, произведение декора-

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 400—401.

² К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 369—370.

тивного искусства, пейзаж, портрет, орнамент и т. д.), в другом случае мы утверждаем: нет, это только плоскость, покрытая красками, но не произведение искусства.

Мы читаем текст. Опять в одном случае мы воспринимаем его как поэзию, литературу, произведение искусства; в другом — как текст, может быть, очень интересный, содержательный, значительный, но не художественный.

Мы видим последовательный ряд человеческих движений. В одних случаях — это танец, произведение искусства; в других — это ряд движений — и только.

В каких случаях ряд звуков, цветов, слов или человеческих движений мы воспринимаем как произведение искусства? Практически ответ весьма прост: если данный ряд выражает определенное содержание, если это содержание вызывает у нас представление образа, если этот образ вызывает в нас душевное волнение, если он пробуждает в нас известный строй жизненных ассоциаций, воспоминаний, мыслей, чувств, хотений, то этот «ряд» мы называем произведением искусства. Чем больше круг людей, у которых этот ряд вызывает представление такого образа, и чем больше нужного, увлекательного, полезного, поучительного для себя, близкого себе найдут они в этом образе, — тем значительнее это произведение искусства. Между тем физически, материально, объективно оно представляет собой не что иное, как: либо ряд звуков, либо ряд цветов, либо ряд слов и т. д.

Следовательно, данный ряд материальных, так или иначе физически ощутимых явлений известного рода, только в том случае есть произведение искусства, если он, этот ряд, выражает для данного человеческого общества определенное образное содержание, и если это содержание соответствует интересам, мировоззрению, культуре тех или иных слоев этого общества.

Это относится ко всем видам искусства; это то, что объединяет музыку, поэзию, живопись и другие виды искусства в единое общественное явление — искусство. Отсюда вытекает, что художественность — это понятие, прежде всего относящееся к духовному содержанию. Но духовное содержание в искусстве выражается в образах, а образы — при помощи тех или иных физических, материальных и объективных средств. Ценность последних заключается только в том, что благодаря им содержание делается доступно восприятию.

Значит, данное явление делается произведением искусства только благодаря духовному содержанию, которое воплощено в нем, выражено им. А произведением данного

вида искусства делают его те выразительные средства, при помощи которых это содержание в нем выражено, — и только они.

Вопрос о том, почему искусство пользуется специфическими средствами выражения, а не ограничивается, например, словом, как наиболее совершенным средством общения, — этот вопрос увел бы нас далеко от темы. Для уяснения поставленного нами вопроса об отсталости теории театрального искусства достаточно следующего: искусство как единое, как целое делится на отдельные виды (музыка, живопись, художественная литература и т. д.) на том основании, что каждому виду присущи свои выразительные средства. Поэтому специфика всякого конкретного вида искусства предопределена особенностями его выразительных средств. Иными словами, все, что в теории любого отдельного вида искусства не касается его выразительных средств, — все это относится не только к этому виду, но и ко всем другим. Все, что относится к данному виду, и только к нему, — все это вытекает из особенностей его выразительных средств.

Значит, пока не определены выразительные средства того или иного вида искусства как абсолютно необходимые в нем, ему присущие и определяющие его как отдельный, специфический вид, до этого не может существовать и теория этого вида искусства, наука о нем. Причем, теория каждого вида, очевидно, только начинается с определения его выразительных средств.

В музыке, живописи, литературе, танце вопрос о выразительных средствах в том примитивном виде, как мы его ставим, настолько ясен и прост, что нелепой кажется сама его постановка. Музыка невозможна без звуков; слепой не может воспринять произведение живописи, графики, декоративного искусства; литература требует слов; нельзя танцевать, будучи неподвижным. Искусство скрипача отличается от искусства пианиста тем, что первый играет на скрипке, а второй — на фортепиано. Все это совершенно очевидно. Но как обстоит дело с искусством театра? Здесь положение сложнее — прежде чем выяснить тот же вопрос в отношении театра, нужно сделать некоторые общие выводы из только что приведенных очевидных фактов.

.....2

Выразительными средствами каждого конкретного вида искусства всегда является:

во-первых, то, что присутствует в любом произведении этого вида (любое произведение му-

во-вторых, то, без чего не может существовать и быть воспринято ни одно произведение этого вида (танец—без движения; архитектура — без пространственных форм и т. д.). Значит, то, что необходимо только в произведениях этого вида. Поэтому определять специфику данного вида искусства не может, очевидно, то, что в равной степени необходимо и в произведениях какого бы то ни было другого вида;

в-третьих, то, что может вообще выражать некоторый смысл — идею, понятие, т. е. то, что может иметь одинаковое или хотя бы сходное значение для выражающего и для воспринимающего, что поэтому может быть средством духовного общения в человеческом обществе. «Выражать» может, очевидно, только то, что понятно. «Заумные слова», например, не имеют понятного общего смысла и потому потерпели крушение попытки ввести их в поэзию; литературные произведения, написанные на языке, непонятном данному человеческому обществу, не существуют для этого общества как произведения искусства до тех пор, пока они не переведены на язык этому обществу понятный;

следовательно, в-пятых, то, что может быть предметом объективного изучения и что действительно изучается соответствующей конкретной наукой (звук — акустикой, цвет — оптикой, слово — филологией и т. д.).

34

Эти «картинки»
этого виде похвал
кости и удовольств
потребляя, так
термин. Каж
териалом. От
Техника и
в сущности. В
ся на знание ег
оно может быть
Мастер-живопис
как знает их фи
движения, но не
териал своего и
какой может из
первую очередь
До открытия
искусства, как о
ленной; она и н
был вопрос о т
Существова
близительн
теории актерск
уществовать не
Средствам
териалом утвер
Слово. Де
ную роль в соз
это определени
принят образ а
Да, может. К. С
узе». Нередко
раз бывает м
словесный. Ес
венный образ
является матер
нии этого терм
На тех же
материалом а
Жест, дви
играют значит
хольд, наприм
ство жеста». Е
го искусства, в
Но ведь по р
а

Эти «выразительные средства» каждого данного конкретного вида искусства мы будем в дальнейшем называть для краткости и удобства изложения **м а т е р и а л о м** этого искусства, употребляя, таким образом, слово «материал» как специальный термин. Каждый вид искусства обладает тогда своим **м а т е р и а л о м**, отвечающим всем этим пяти требованиям.

Техника и мастерство в любом конкретном искусстве есть, в сущности, владение материалом этого искусства, опирающееся на знание его свойств, его природы. Знание это специфично; оно может быть, и часто бывает совершенно эмпирическим. Мастер-живописец знает свойства и природу цвета, но не так, как знает их физик; мастер-танцор знает природу и свойства движения, но не так, как анатом, и т. д. Художник, изучая материал своего искусства, подходит к нему не с той стороны, с какой может изучать его ученый. Художника интересуют в первую очередь выразительные свойства материала.

До открытий К. С. Станиславского специфика актерского искусства, как отдельного вида искусства, оставалась неопределенной; она и не могла быть определена, потому что спорным был вопрос о том, что является его материалом.

Существовавшие определения материала были только **п р и б л и з и т е л ь н о** верны, и к тому же разноречивы; поэтому и теории актерского искусства как объективной науки о нем существовать не могло.

Средствами выражения в актерском искусстве, его **м а т е р и а л о м** утверждались:

Слово. Действительно, слово играет чрезвычайно важную роль в создании образа в актерском искусстве — значит, это определение не лишено оснований. Но может ли быть воспринят образ актерского искусства без восприятия смысла слов? Да, может. К. С. Станиславский говорил: «актер познается в паузе». Нередко самый многоречивый и даже красноречивый образ бывает менее содержателен, чем образ совершенно бессловесный. Если может существовать хотя бы один художественный образ актерского искусства бессловесный, то слово не является материалом актерского искусства в нашем понимании этого термина.

На тех же основаниях можно утверждать, что не является материалом актерского искусства и *интонация*.

Жест, движение. Действительно, жест, мимика, движение играют значительную роль в актерском искусстве. В. Э. Мейерхольд, например, утверждал, что «искусство актера есть искусство жеста». В немом кино мы воспринимаем образы актерского искусства, видя только движения актеров — жесты, мимику. Но ведь по радио, наоборот, мы не видим никаких движений,

а иной только звучащий образ в актерском искусстве оказывается содержательнее образа, видимого и слышимого одновременно. Если можно воспринять образ актерского искусства не видя никаких движений, значит, движения не могут быть материалом этого искусства.

Весь человек в целом, со всеми его психофизическими данными. Действительно, все исполнительские искусства предполагают восприятие зрителем или слушателем самого исполнителя. Мало того, по сути своей все виды искусства так или иначе связаны с «человеком». Правда, в произведениях различных видов искусства «человек» этот (не как содержание, а как форма его воплощения) является по-разному — разными своими сторонами или качествами. В портретной живописи, например, он является в качестве зримого образа, данного цветом и линией, в скульптуре — в качестве объема, в танце — в ритмическом движении. Рассматриваемое нами определение не говорит о том, в каком именно качестве он является в актерском искусстве. Следовательно, этому определению, хотя оно и не лишено оснований, недостает точности, конкретности и оно неудовлетворительно как определение «материала» в нашем понимании этого термина. (Далее мы увидим, что «весь человек в целом» как «сам творящий актер», — это не «материал», а скорее «инструмент» актерского искусства, как инструментом скрипача является скрипка, а инструментом вокалиста — его голосовой аппарат).

До сих пор иногда высказывается мнение, что выразительными средствами — материалом актерского искусства — являются и слово и жест. Если бы это было так, то актерское искусство не было бы отдельным видом искусства, оно не имело бы своей специфики, а было бы гибридом или суммой двух искусств, материалом которых являются слово и движение.

Каждое из рассмотренных нами определений содержит в себе долю истины. Но ни одно из них тем не менее не отвечает на вопрос точно и с исчерпывающей полнотой.

Для того чтобы дать точный ответ, нужно найти в актерском искусстве то, что отвечало бы всем пяти перечисленным выше условиям. Ни одно из рассмотренных определений всем им не отвечает, хотя каждое и отвечает некоторым из них.

Искомый нами ответ дал К. С. Станиславский. Он содержится в формуле: «Сценическое творчество — это дуктивное, целесообразное действие для их выполнения»¹.

¹ К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 2, 1954, стр. 157. (Разрядка моя. — П. Е.)

Человеческое
совершенно
ном искусстве
ном и т. д.

Действие
виям, причем
мы имеем в

Ни одно
ществовать и
ствия. Пока и
он может воспр
действие можн
можно только

Во всех др
или слушател
действий и то
ва необходимо
действия — с

Разновид
видности акте
кусство актер
тера кукольно
марионеток.

не только пен
действиями, то
площает содер
ем), но и свои
Яркие пример
хороший певец
и актерами.

Выразите
в доказательс
мым ясным и
ем как его умс
ставляет собо

У В. И. Л
нам о реальн
Понятно, что
этих личностей
критерий того,
личностями, с
Гегель,

Человеческое действие играет в актерском искусстве совершенно такую же роль, какую играют слово в литературном искусстве, звук — в музыкальном, цвет — в живописном и т. д.

Действие отвечает всем пяти рассмотренным выше условиям, причем здесь, как и дальше, употребляя слово «действие», мы имеем в виду действия человека, понимаемые конкретно.

Ни одно произведение актерского искусства не может существовать и не может быть воспринято без восприятия действия. Пока и поскольку человек может воспринимать действие, он может воспринимать и актерское искусство. Воспринять же действие можно и слухом и зрением, можно только зрением, можно только слухом.

Во всех других искусствах, воспринимая образ, зритель или слушатель воспринимают результат определенных действий и только для восприятия образов актерского искусства необходимо воспринимать самый процесс человеческого действия — само действие как таковое.

Разновидности действия — именно действия! — дают разновидности актерского искусства: бессловесное действие дает искусство актера пантомимы, действия куклы дают искусство актера кукольного театра, действия марионетки — актера театра марионеток. Если певец воплощает известное содержание не только пением как таковым (вокалом), но еще и своими действиями, то он не только певец, но и актер. Если танцор воплощает содержание не только танцем как таковым (движением), но и своими действиями, он не только танцор, но и актер. Яркие примеры тому Ф. И. Шаляпин, Г. С. Уланова. Поэтому хороший певец и хороший танцор всегда являются, кроме того, и актерами.

Выразительность человеческого действия не нуждается в доказательствах. Еще Гегель писал: «Действие является самым ясным и выразительным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собой в своей глубочайшей основе, впервые осуществляет себя только посредством действия»¹.

У В. И. Ленина мы читаем: «...По каким признакам судить нам о *реальных* «помыслах и чувствах» *реальных* личностей? Понятно, что такой признак может быть лишь один: *действия* этих личностей». И дальше: «...у меня был в руках надежный критерий того, что я имею дело с «живыми», действительными личностями, с действительными помыслами и чувствами: кри-

¹ Гегель, Соч., т. XII, Соцэкгиз, 1938, стр. 223.

терий этот состоял в том, что у них уже «помыслы и чувства» выразились в действиях...»¹.

Если сложнейший комплекс умонастроений, целей, помыслов и чувств человека, т. е. все то, что К. С. Станиславский называл «жизнью человеческого духа», с наибольшей полнотой и реальностью выражается в действиях этого человека, то, естественно, «искусство переживания» прибегает именно к действию, как к средству выражения.

Действие как реальный, объективный процесс может быть, конечно, предметом специального изучения. В этом отношении действие отвечает последнему из наших пяти условий.

Действия определенных личностей, действия общественных классов и определенных общественных групп (например, политических партий, воинских подразделений и т. п.), действия отдельного человека в пределах определенной профессии — все эти и подобные им действия многократно изучались и изучаются конкретными науками. Каждая из таких наук интересуется определенным кругом человеческих действий и подходит к его изучению со своей целью.

Но существующими науками действие изучалось и изучается либо как то, в чем уже выразились умонастроения, мысли и чувства человека (или людей определенных групп, классов, профессий), либо как то, что должно привести к определенному практическому результату. Таковы всевозможные методики. Они говорят о том, что нужно действовать так-то и так-то; для того чтобы добиться такого-то результата, они рассматривают действия в отношениях к их практическим последствиям.

Действие человека как процесс, непосредственно выражающий его внутренний мир, иначе говоря, выразительные свойства действия, не были до сих пор предметом специального изучения. Поэтому не было и не могло быть и теории актерского искусства как науки. Существовавшие сочинения о слове, об интонациях, о мимике, жесте и движении, о их выразительности, если они претендовали на то, чтобы быть учебниками актерского мастерства, били, так сказать, мимо цели.

Предметом изучения в этих сочинениях не был материал актерского искусства.

Здесь и коренится причина того, что все эти сочинения, при всей правильности, а иногда и мудрости содержащихся в них положений, не заполняли пустоты в той области, которая называется теорией актерского искусства.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. I, стр. 385 и 388.

Указание на действие как на основу актерского искусства само по себе еще не представляет открытия. Ведь само слово «актер» происходит от слова действовать, и задолго до Станиславского, еще в IV веке до н. э., Аристотель достаточно энергично подчеркивал чрезвычайно важную роль действия в искусстве театра.

Но до К. С. Станиславского самые настойчивые и категорические утверждения важнейшей роли действия в актерском искусстве не опирались на точное и конкретное понимание того, что такое само это действие. Поэтому утверждения эти оставались бесплодными в научном отношении. Нельзя же объективно и систематически изучать то, чему нет ясного и точного определения, нечто неизвестное.

Все мы с детских лет великолепно понимаем это слово, когда речь идет о конкретных определенных действиях. Здесь слово «действие» как будто бы и не нуждается в объяснении его смысла. Не так обстоит дело с общим определением, которое охватывало бы сущность процесса, отвлекаясь от бесконечного многообразия частных случаев, и давало бы прочное основание для объективного изучения этого многообразия. Что общего во всех и всяческих человеческих действиях? Что мы, следовательно, имеем основание называть этим словом?

Практически всякое действие человека всегда есть проявление некоторой его силы (проявление энергии, жизни). Действие всегда, в той или иной степени, выражает его духовные интересы, желания, чувства, мысли и пр. Поэтому, правомерно интересуясь этим качеством действия, легко неправоммерно свести к нему все определение действия целиком. А отсюда один шаг до идеализма.

При таком подходе действие превращается в некую «духовную силу» — в нечто абстрактное, вездесущее и тем не менее совершенно неуловимое, что так же трудно точно и полно определить, как понятия: «жизнь», «душа», «любовь» и т. п. А разговоры о так понимаемом «действии» в конечном итоге превращаются в описание чисто субъективных, духовных переживаний при помощи слов и выражений, не более определенных, чем то, определению чего они служат. Так, идеалистическое толкование человеческого действия делало самую красноречивую декламацию в его пользу и самые категорические утверждения его важности в актерском искусстве бесплодными для конкретного понимания объективной природы этого искусства.

Столь же бесплодно и вульгарно-материалистическое толкование. Оно берет другую сторону реального человеческого

действия и сводит к ней весь процесс в целом. Раз действие в бы-
ра ж а е т внутренний мир человека, то в нем, очевидно, содер-
жится нечто ощутимое для окружающих людей; если дейст-
вие свести к этой его видимой стороне, то оно окажется тождест-
венным мышечному движению.

Верное, а следовательно, единственно плодотворное для
науки толкование действия можно дать только с позиций мате-
риалистической диалектики.

К. С. Станиславский не был ученым философом, но он стро-
го придерживался фактов и не позволял себе ничего выдумыва-
ть; он руководствовался интересами практики, а не умозри-
тельными доктринами. Это, как известно, путь, хотя и трудный,
но надежный, — он ведет к истине, т. е. к диалектико-материа-
листическому пониманию процесса, к всестороннему его рас-
крытию, к пониманию его сущности. В этом постоянно и сказыва-
лась гениальность Станиславского как исследователя, как
ученого.

К. С. Станиславский понимал человеческое действие, во-
первых, как процесс, во-вторых, как единый процесс,
в-третьих, как психофизический процесс. Чтобы верно
понять это определение, нужно вдуматься в конкретный смысл
каждого из трех слов: «единый» — «психофизический» — «про-
цесс». Только диалектико-материалистическое понимание каж-
дого из этих понятий открывает необходимость, ответственность
и значительность всего определения. Оно, конечно, не вмещает
в себя и не может вместить всех признаков, свойств и качеств
действия, но оно открывает, наконец, перспективу для конкрет-
ного и плодотворного изучения. Оно — исходная позиция, фун-
дамент, методологический принцип, которого не доставало во
всех рассуждениях об искусстве актера, претендовавших на то,
чтобы быть его теорией.

Но К. С. Станиславский не был волшебником. Он совершил
открытие не только потому, что был гениальным исследовате-
лем природы театра, а еще и потому, что открытия его были под-
готовлены предшествовавшим развитием русской материалисти-
ческой науки и открытиями его современников. К. С. Стани-
славский использовал их достижения, изучая те свойства
действия, которые специально интересовали его как актера и
режиссера.

Любопытно, что понимание действия как процесса мы
находим еще у Аристотеля. Он писал: «Когда одно делает, а
другое делается — действие находится посередине».

Среди предшественников К. С. Станиславского на психо-
физическую природу действия указывал В. Г. Белин-
ский: «Все его (человека. — П. Е.) сокровенные от нас дейст-

вия, как результат, выказываются наруже в лице, взгляде, голосе, даже манерах человека. А между тем, что такое лицо, глаза, голос, манеры? Ведь это все — тело, внешность, следовательно все преходящее, случайное, ничтожное, потому что ведь все это — не чувство, не ум, не воля? — Так, но ведь во всем этом мы видим и слышим и чувство, и ум, и волю»¹.

То же в 1863 году утверждал И. М. Сеченов: «Психическая деятельность человека выражается, как известно, внешними признаками, и обыкновенно все люди, и простые, и ученые, и натуралисты, и люди, занимающиеся духом, судят о первой по последним, т. е. по внешним признакам»².

«Все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению. Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге — везде окончательным фактом является мышечное движение. Чтобы помочь читателю поскорее помириться с этой мыслью, я ему напомню рамку, созданную умом народов и в которую укладываются все вообще проявления мозговой деятельности, рамка эта — слово и дело. Под делом народный ум понимает, без сомнения, всякую внешнюю механическую деятельность человека, которая возможна лишь при посредстве мышц. А под словом уже вы, вследствие вашего развития, должны разуместь, любезный читатель, известное сочетание звуков, которые произведены в гортани и полости рта при посредстве опять тех же мышечных движений»³.

А отсюда прямой вывод: «О характере человека судят все без исключения по внешней деятельности последнего»⁴.

Эти утверждения великого русского физиолога можно рассматривать как естественно-научные основы выводов Станиславского.

«Большая театральная практика привела меня к пониманию, что на сцене производит впечатление на зрителя только то, что начинается с самого простого, правильного физического действия. Если вы изучили так свое тело, что в любую минуту, зная, как действуют ваши мускулы, можете, в полном освобождении мышц, сделать те или иные физические задачи... — вы можете всегда соединить физические и психические движения в

¹ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, М., Огиз, 1948, стр. 553.

² И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, 1947, стр. 70.

³ Там же, стр. 71.

⁴ Там же, стр. 114.

один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет действием... Теперь к вашему физическому движению прибавится движение психическое, у вас будет цель и две задачи сольются в одно целеустремленное действие. Для краткости будем все действия сознания и тела называть просто физическими действиями, ибо только при помощи тела мы и можем выразить, передать другому ощущения нашего психического мира. Слово ведь тоже будет в этом смысле только физическим действием, ибо передается звуком, языком, нёбом, горлом. И слово, являющееся последней, высшей ступенью воздействия актера на зрителя, представляет собой сложный конгломерат, обобщающий целый ряд физических действий артиста»¹.

«Мы делаем физические действия, — писал К. С. Станиславский, — объектом, материалом, на котором проявляем внутренние эмоции, хотения, логику, последовательность, чувство правды, веру, другие «элементы самочувствия», «я есмь»².

Вводя термин «физическое действие», К. С. Станиславский отнюдь не упрощал сложных психических процессов, хотя и рассматривал их всегда в единстве с физическими, мускульными движениями.

Он говорил: «Всю... лестницу — от самого обычного, простого движения по комнате до самых высочайших напряжений самоотвержения, когда человек отдает жизнь за родину, за друга, за великое дело, — мы должны научиться понимать, претворять в образы и отражать в правдивых и правильных физических действиях»³.

Теперь мы можем ответить на вопросы, поставленные в начале настоящего очерка.

Первый вопрос: каким образом удалось К. С. Станиславскому создать науку об актерском искусстве?

Ответ: благодаря тому, что он дал научное определение специфики актерского искусства; это определение есть определение роли и места действия в актерском искусстве и определение его объективной природы.

Второй вопрос: почему это удалось именно Станиславскому, именно в XX веке, а до этого в течение многих веков науки об актерском искусстве не существовало?

Ответ: потому, что действие не поддается одностороннему, метафизическому определению; потому, что К. С. Станиславский — режиссер и педагог, всю свою жизнь стремясь к

¹ «Беседы К. С. Станиславского», изд. 3, 1952, стр. 116—117.

² К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 634. (Подчеркнуто мной. — П. Е.)

³ Там же, стр. 249.

правде на сцене, должен был искать и объективные пути к актерскому творчеству — в результате этого он подошел к изучению его как материалист и диалектик; потому, что в XX веке материалистическая наука и передовое русское демократическое искусство подготовили почву для такого именно подхода к проблеме; потому, наконец, что К. С. Станиславский-исследователь не мог оставаться чужд советской науке, которую характеризует именно такой подход к изучаемым явлениям действительности.

Любопытно, что почти такую же картину можно видеть и в истории психологии — науки, занимающейся предметом, который также не поддается метафизическому изучению. Двадцать три века существует «психология» и двадцать три века она, по существу, блуждала в потемках идеализма и метафизики; несмотря на громадное количество накопленного материала, она оставалась скорее «предчувствием» науки, нежели наукой. И только в XX веке И. П. Павлов создал фундамент подлинной науки — психологии. Академик К. М. Быков писал в «Правде»: «Нужно признать неправильной ту точку зрения, что Павлов якобы дал только дополнение к физиологии или что Павлов создал еще одну главу этой науки. Правильнее будет, если мы всю физиологию разделим на два этапа — этап допавловский и этап павловский. Так же можно разделить и историю психологии. Психология допавловская построена на идеалистическом мировоззрении, психология павловская — по существу своему материалистическая»¹.

Не случайно рождение науки об актерском искусстве совпало во времени с рождением материалистической научной психологии. Обе эти науки, каждая со своей стороны, подходят к одному и тому же явлению. Одна ищет законы воплощения «жизни человеческого духа», другая изучает закономерности самой этой «жизни человеческого духа». Последняя опирается на учение об условных рефлексах, первая — на учение о материальной, физической природе действия — процесса, выражающего внутренний мир человека.

Чем же объяснить, что сам К. С. Станиславский не называл созданную им «систему» наукой, хотя он многократно подчеркивал необходимость такой науки и даже выражал свое намерение создать ее?

Одно из возможных объяснений: до определенного этапа в развитии «системы» она действительно наукой не была, а представляла собой скорее поиски науки, предчувствие возможной науки. А когда К. С. Станиславский открыл то недостаю-

¹ К. М. Быков, Развитие идей И. П. Павлова, «Правда» от 29 июня 1950 г.

щее звено, без которого она не могла стать наукой, в этот момент он увидел такие безгранично широкие горизонты ее развития, такие перспективы, что достигнутое стало казаться ему ничтожно малым, сравнительно с тем, что должно быть открыто, освоено, изучено и включено в будущую науку. Таким образом, позиция К. С. Станиславского — это не отрицание научности системы, а неудовлетворенность ее недостаточной научностью, ее научной неформленностью. И неудовлетворенность эта относится главным образом к «системе» в ее первоначальном, незрелом виде.

5

Действие — сфера профессиональных интересов актера. Но, разумеется, профессиональные интересы актера только в том случае являются таковыми, т. е. отвечающими содержанию его профессии, если они — часть его общественных интересов, если они продиктованы последними и неразрывно с ними связаны.

К. С. Станиславский говорил, что актер — это мастер физических действий. Это значит, что художника делает актером мастерство в сфере физических действий. Он — актер постольку, поскольку выражает известное содержание посредством действия. Чем совершеннее он это делает, тем выше его мастерство. У него должен быть так же наметан глаз и слух на действие, как у живописца глаз наметан на цвет и форму, как у музыканта слух наметан на звук, у писателя — на слово. Значит, для актера все в его искусстве должно быть так или иначе связано с действием, все он видит через призму действия или с точки зрения действия. Например:

Образ. Вообще говоря, это целостное представление о человеке; в него входят: его поступки, мысли, чувства и переживания; его внешний облик, манеры, привычки и пр. Для актера образ это, кроме того, и преимущественно — образ действия, которые продиктованы мыслями, чувствами, интересами человека и выражают их.

Слово, речь. Вообще говоря, это прежде всего выражение мыслей, чувств и представлений; для актера это, кроме того, еще обязательно и словесное действие, т. е. процесс действия словами (о чем подробнее речь будет дальше).

Характер. Для актера это опять характер действия, в котором выражается характер в обычном, общежитейском смысле слова.

Так называемые элементы, или элементы творческого, сценического самочувствия, — это элементы действия.

Каждый из этих элементов — внимание, воображение, отношение, освобожденность мыши и пр. — должен рассматриваться актером как нечто входящее в состав действия, необходимое для его правильного течения, вытекающее из него и вызывающее его, с ним неразрывно связанное.

Так называемая *атмосфера* (атмосфера жизни, пьесы, спектакля, отдельной сцены) — это атмосфера действия — его напряженность или спокойствие, подавленность или легкость и т. д.

Одно из самых сложных понятий в искусстве вообще, а в актерском в особенности — *ритм*. Ритм чего? — движений, чувств, переживаний? Для актера это опять прежде всего ритм действия, а в единстве с ним и ритм переживаний, движений и пр.

Такой перечень терминов и выражений системы Станиславского, как, впрочем, и любых понятий, применяемых в суждениях об актерском искусстве и в работе актера вообще, можно продолжить, и любое из них для актера оказывается связанным с понятием действия.

Но для того чтобы в достаточной степени уяснить это, необходимо иметь отчетливое общее представление о действии, нужно быть знатоком в области действия как выразительного средства. Поэтому наука об актерском искусстве в своем конкретном содержании начинается с учения о действии.

✓ Изучение человеческого действия начинается с пристального внимания к действию не на сцене, не в искусстве, а прежде всего в реальной, действительной жизни. При специальном, профессиональном внимании к действию обнаруживается, что для актера недостаточно общих, бытовых, житейских представлений о нем.

Оказывается, что в общежитийском обиходе мы часто грубо, приблизительно, а то и неверно определяем действия того или иного человека в тот или иной конкретный момент; что совершенно разные действия мы часто называем, не замечая этого, одним и тем же словом; что мы нередко смешиваем совершенно противоположные действия; что существует иногда большое различие между тем, что человек делает в действительности, объективно, и тем, что ему, а иногда и нам, кажется будто он делает. Обнаруживается, что самые, казалось бы, сходные действия существенно отличаются друг от друга, что нет и не может быть двух тождественных действий. Все это ускользает от невнимательного, непрофессионального взгляда. Для неспециалиста все эти тонкости могут быть

совершенно безразличны. Но актер не имеет права игнорировать их, если он хочет быть знатоком действия — специалистом в области действия.

Допустим, вы произносите речь на собрании. Присутствующие слушают вас. Что они делают? — С л у ш а ю т. Вообще, это верно: слушают. А конкретно? Что делает каждый? Оказывается: один следит за развитием вашей мысли и ждет от вас слов, подтверждающих его собственные мысли; другой ждет повода, чтобы с вами спорить; третий демонстрирует вас своему оппоненту, который тоже «слушает» вас, а по существу подыскивает аргументы для предстоящего спора; четвертый ждет момента, когда было бы удобно встать и уйти. А кое-кто, может быть, и вовсе не слушает, а занят делом, не имеющим никакого отношения к вашей речи, но вы этого просто не замечаете; а кто-то демонстрирует вам свое усердие и внимание и т. д.

Или, например, гости беседуют с хозяевами. Что они делают? — Беседуют. «Вообще» это верно. А конкретно? Что делает каждый? — Один добивается расположения хозяйки, хозяина или кого-то из гостей; другой демонстрирует свое остроумие; третий свою солидность; четвертый занят тем, чтобы овладеть всеобщим вниманием; пятый разведывает что-то, шестой ждет кого-то. И все они «беседуют», хотя каждый занят своим делом, действия каждого отличны от действий другого.

Причем, как в том, так и в другом примерах, каждый может, слушая ли речь, беседуя ли с гостями, делать многие и самые разнообразные дела (из числа, например, перечисленных): сначала одно, потом другое, потом третье, потом опять первое, потом пятое и т. д. Иначе говоря, слушать речь — это значит совершать большое количество самых разнообразных действий; быть в гостях или принимать гостей — это значит выполнять сотни разных действий.

Видеть во всех подробностях, как эти действия следуют друг за другом, видеть что конкретно в данную минуту делает этот именно человек, не то же самое, что утверждать, что, мол, он «вообще» в течение часа «беседовал» или «слушал доклад».

Подобных примеров можно привести множество. Они говорят о том, что общежитейское, бытовое определение происхождения действия отличается от профессионального. Первое общезначимо, второе должно быть точно, конкретно, обоснованно. Первое опирается обычно только на субъективные, суммарные общие впечатления, второе — на знание, на точные наблюдения.

Какого цвета рояль? — Все мы скажем: «Черного», — и это действительно так. Какая краска нужна живописцу, чтобы

написать на полотне рояль? Он скажет вам: вся палитра (кроме разве черной краски!), потому, что живописец видит цвет точнее, тоньше, дифференцированное, чем мы.

Профессиональное владение действием также начинается с умения видеть действия в реальной окружающей жизни, с умения различать их и понимать их течение. Но это только начало. Далее следует умение сознательно выполнять заданные действия, диктуемые не реальными обстоятельствами, а обстоятельствами воображаемыми. И еще выше — умение создавать из них образ, выражающий определенное содержание. Это, в свою очередь, связано с умением отбирать действия.

Отбирать нужные действия из числа возможных, изученных, освоенных — это значит находить такие, которые в наибольшей степени соответствуют создаваемому образу, с наибольшей полнотой выражают его сущность. Это значит — связывать действия в такие ряды, в такой последовательный порядок, в котором они превращаются в художественное произведение. Таким образом, художественный смысл действие приобретает только в контексте предыдущих и последующих действий. Так же и слово, звук или цвет приобретают художественный смысл в литературе, музыке и изобразительном искусстве в зависимости от контекста, от того, какие слова, звуки или цвета окружают данное слово, звук, цвет.

Следовательно, одно и то же действие в одном случае есть реальное жизненное действие — и только, а в другом — оно же является действием художественным, сценическим, и это зависит только от того, в какой контекст оно заключено. Дело не в нем самом, а в том, чему оно в каждом данном случае объективно служит: если воплощению содержательного образа, оно — действие сценическое, художественное; если чему-либо другому — оно есть действие несценическое, нехудожественное. Поэтому действие тем более художественно, чем вернее, полнее, ярче оно выражает сущность образа, его «жизнь человеческого духа».

Отсюда ясно, что в отборе действий в реалистическом актерском искусстве проявляется общественно-политическая установка, стремленность актера, его художественный вкус, культура, его общее развитие. Отбор действий — работа творческая по самой сути своей. Она требует таланта, который, как мы уже говорили, включает в себя помимо природных задатков волю, который непосредственно связан с мировоззрением, кругозором, культурой и всеми без исключения сторонами личности художника-актера как общественного деятеля, работающего в особой области.

Вся наука, созданная К. С. Станиславским, призвана помогать творческому «отбору действий». Но предела в умении «отбирать действия» нет и быть, очевидно, не может.

Творческий процесс в актерском искусстве всегда есть по существу своему «отбор действий». «Совершайте одни действия на сцене, — говорил К. С. Станиславский, — сложится, родится один характер. Совершайте другие — родится другой характер. Через дела и действия познаем мы человеческий характер и всего человека»¹.

«Отбор действий» может протекать стихийно, интуитивно, как результат необработанного таланта и только. Он же может протекать при помощи и при поддержке знаний и сознательного умения. В последнем случае талант закономерно растет, крепнет и развивается; в первом — он находится под угрозой упадка и затухания. Недаром в русском языке слова «умелый» и «искусный» так близки друг другу по смыслу.

Для того чтобы сознательно, со знанием дела, творчески «отбирать» надлежащие действия, нужно прежде знать сами эти действия в их природном состоянии.

«Если смотреть с желанием понять, то интересное и в природе всегда найдется и часто совершенно неожиданно и указующее, — писала А. С. Голубкина, — ...способность видеть может развиваться до большого проникновения. Многого мы не видим только потому, что не требуем от себя этой способности, не заставляем себя рассматривать и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть»².

¹ Н. Горчаков, К. С. Станиславский о работе режиссера с актером, ВТО, 1958, стр. 236.

² А. С. Голубкина, Несколько слов о ремесле скульптора, 1958, стр. 11.

Р
АССМ
мой общей
ленности
целью. Если
не имеем ес
вии. Если р
то и цель и
4 п. Ершов

Глава 3

ПРИРОДА И ЛОГИКА ДЕЙСТВИЯ

«Надо обладать достаточно зоркими глазами, знанием жизни и широтою кругозора, чтобы уметь видеть большое в малом».

Гёте.

«Какой же сложный механизм заключен в простоте и как много нужно уловок, чтобы быть правдивым!»

Г. Флобер.

«Действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя. У каждого из них есть своя биологическая и социальная логика действий, своя воля».

М. Горький.

..... 1

РАССМАТРИВАТЬ природу действия нужно начиная с самой общей и определяющей его черты — с его целенаправленности. Содержание всякого действия определяется его целью. Если мы игнорируем цель, если мы не подразумеваем, не имеем ее в виду, — это значит, что мы говорим не о действии. Если речь идет о конкретном действии (том, а не другом), то и цель имеется в виду конкретная (та, а не другая).

Действие без цели — это бессмыслица.

«Действию» можно дать по крайней мере два определения:

1. Действие есть стремление к цели, объективно, физически осуществляемое.
2. Действие есть мышечное, физическое движение, рассматриваемое с точки зрения его цели.

Казалось бы, вопрос ясен и не нуждается в дальнейших разъяснениях. Однако это не совсем так. Любой человек в любой момент своей сознательной жизни имеет ту или иную цель, и любое движение человеческого тела, следовательно, служит достижению той или иной цели. Но значит ли это, что все, что воспринимается как движение, воспринимается в то же время как действие?

Нет, воспринять движение как действие — значит воспринять то или иное психическое состояние или переживание как стремление к цели, а это стремление — в единстве с мышечными движениями. Это и значит видеть мышечные движения в единстве с их целью, психически обусловленной.

Я поднял руку перед аудиторией и спрашиваю: что это такое — действие или движение? Мнения разделяются. Те, кто не понимает целенаправленности моего движения, кто не отдает себе отчета в том, с какой целью я поднял руку, утверждает — это мышечное движение и только; те, кто понимает, зачем я поднял руку, утверждает, что это действие. Правы не только вторые, но и первые, потому что поднятие руки есть действительно мышечное движение и нельзя возбранять рассматривать его как таковое. Но в мышечном движении можно видеть не только мускульную механику, но и его психическую целенаправленность. Только это и значит видеть в нем действие.

То же относится и к любому вообще проявлению жизни человека. Чуть ли не в любом из них можно видеть действие, и в любом можно не видеть его, а видеть, например, проявление чувств, отношений, состояний, выражение мыслей. Объективно все эти проявления жизни суть и движения, и выражения чувств, и следствие состояния и т. д. — и действие. Одно не противоречит другому, а лишь дополняет другое.

Таким образом, определить в каждом конкретном случае совершающееся действие — это не значит отказаться от чего-то из своих представлений о происходящем, а, напротив, добавить к ним понимание цели, т. е. сделать определенный вывод, подойти к воспринимаемому явлению с определенной и специальной точки зрения.

Если целенаправленность действия есть его определяющая черта, то природа действия должна определяться природой

цели. Из качеств, свойств, особенностей цели вытекают качества, свойства, особенности процесса действия; сколько может существовать различных целей, столько же может существовать и разных действий. Какова же природа цели?

В одних и тех же наличных объективных условиях разные люди преследуют различные цели, потому что один движим одними интересами, другой другими. Это различие интересов вытекает из различий социального положения, профессий, образования, воспитания, развития, возраста и т. д., т. е. в конечном итоге из того, что биография и природные задатки у каждого человека свои, индивидуальные и неповторимые.

В конце концов мы придем, разумеется, к тому, что субъективные условия, о которых идет речь, имеют объективное происхождение. Но в данном случае для нас достаточно того, что весь склад индивидуальности каждого данного человека во всем его своеобразии — его вкусы, привычки, культура, образование, профессия, возраст, мировоззрение, социальное окружение, воспитание и пр., — все это синтезируется в его интересах, а они в свою очередь конкретизируются в том, какую именно цель он преследует, находясь в данных, вполне конкретных объективных условиях.

Действие потому и является выражением умонастроения человека и всего его психического склада (его «помыслов и чувств»), что цель действия вытекает из его интересов и отражает в себе то, что происходит в данный момент в его сознании, а сознание это строилось в течение всей его предшествовавшей жизни под воздействием многочисленных и разнообразных факторов.

Во всех случаях и всегда возникновение цели в сознании человека, равно как и фактическое стремление к неосознаваемой цели, есть момент, закономерно, по необходимости связанный со всем его психическим складом и с его субъективными интересами.

Следовательно, взятая с этой стороны, всякая цель действия есть явление субъективной жизни человека, есть момент переживания.

В. И. Ленин писал: «На деле цели человека порождены объективным миром и предполагают его, — находят его, как данное, наличное. Но *кажется* человеку, что его цели вне мира взяты, от мира независимы («свобода»)»¹.

Цель всякого действия есть всегда, во-первых, переделывание; во-вторых, переделывание, изменение чего-то данного, существующего; в-третьих, приспособление

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 180.

этого существующего к интересам действующего, переделывание в интересах действующего.

Таким образом, хотя цель действия есть всегда момент субъективной психической жизни человека, она в то же время всегда предметна.

Я хочу в определенный час быть в определенном месте — это факт психической, субъективной жизни; для того чтобы достигнуть этой цели, мне нужно материально, физически преодолеть определенное пространство. Я хочу понять мысль своего собеседника (момент субъективный), для этого мне нужно физически услышать выражение его мысли в материальном выражении и т. д. и т. п.

Взятая с этой ее стороны, цель действия есть всегда либо предмет в самом простом физическом смысле, либо предмет духовный, идеальный, но облеченный в материальную форму, но во всех случаях — чувственно осязаемый.

Как бы духовна, идеальна, отвлеченна ни была цель, если человек действительно стремится к ней, т. е. действует, ему необходим осязаемый признак того, что цель достигнута. Значит, добиваясь такой цели, он добивается в то же время и этого осязаемого, материального, физического признака.

Поэтому действующему необходимо, чтобы его собеседник, партнер, воспринял воздействие, т. е. физически ощутил его в тех или иных внешних проявлениях.

Отсюда вывод: для достижения цели действия всегда необходима та или иная работа мышц, то или иное физическое, мускульное движение.

И. П. Павлов говорил: «Главнейшим органом, деятельность которого исключительно направлена на внешний мир, является скелетная мускулатура»¹. Следовательно, связь с внешним миром практически осуществляется при помощи движений. А движения эти продиктованы, с одной стороны, субъективными интересами и целями, с другой — материальностью, предметностью мира, в который они направлены.

Чем же обусловлен состав, порядок, количество и качество этих движений?

Если я хочу выйти из комнаты и дверь расположена от меня направо в пяти шагах, то я должен идти направо и сделать именно пять шагов, — этого требует данная цель в данных обстоятельствах. Определенным образом, так, а не иначе (напрямую, на том или ином языке), словесно оформлять свои мысли люди вынуждены тоже потому, что того требуют свойства, определенные качества объекта воздействия, в данном случае —

¹ «Павловские среды», т. I, стр. 345.

живого человека, и обстоятельства, в которых он и сам действующий находятся.

Часто бывает, что человек ошибается, не зная качеств объекта или предполагая в объекте те свойства, каких в нем нет. Тогда он неизбежно совершает лишние движения. Человек, который никогда не колот дров, не готовил пищу, не шил, сделает много таких движений, каких не сделают дровосек, домашняя хозяйка и швея.

Ловкость, умелость в выполнении действий как раз и заключаются в точном соответствии движений объективным свойствам цели и окружающим обстоятельствам. Умелый рассказчик, умелый педагог, умелый оратор отличаются от неумелых именно тем, что они воздействуют на слушателей, учитывая их качества и условия, в которых они находятся.

Так как люди далеко не всегда знают действительные условия и свойства объекта, который им нужно переделать, то, естественно, они совершают и движения, не отвечающие этим действительным, объективным свойствам. Поэтому движения, входящие в состав того или иного действия, продиктованы не столько объективными качествами его цели, сколько в первую очередь представлениями действующего об этих качествах.

Но здоровые, нормальные люди в большинстве случаев не приступают к переделыванию объекта, пока так или иначе, хотя бы относительно верно, не представят себе, как и что можно с ним сделать. Если они не знают свойств объекта, они сперва изучают его, т. е. действуют при помощи движений, нужных для такого изучения, и опять-таки в зависимости от его бесспорных, самых общих, очевидных объективных качеств.

Таким образом, движения, в которых осуществляется действие, во всех случаях продиктованы свойствами объекта — действительными или мнимыми, предполагаемыми или проверенными на практике.

К тому же сами эти предполагаемые или мнимые качества каждого данного объекта всегда суть действительные качества какого-то другого объекта, более или менее знакомого действующему. Если человек, «обжегшись на молоке, дует на воду», то это происходит только потому, что он когда-то действительно обжегся на молоке.

Действие всегда совершенно реально, конкретно связывает субъект с объектом; поэтому в его состав входит и то, что продиктовано качествами действующего субъекта, и то, что продиктовано качествами объекта, на который оно направлено. В этом и заключается двойственная, психофизическая природа действия.

Понимание двойной обусловленности каждого реального человеческого действия чрезвычайно важно для понимания его природы. Как только мы берем одну из них, упуская из виду другую, мы сейчас же перестаем говорить о действии и переходим либо к описанию психических процессов как таковых, либо к разговорам о мускульных движениях или интонациях речи. В определенных случаях такое условное разъединение может быть, конечно, вполне оправдано. Но уж раз мы его совершили, мы тем самым перестали говорить о действии и перешли к отдельным условиям, средствам, способам или формам его осуществления. Не смешивать действие ни с психическими процессами, ни с мускульным движением — первое условие проникновения в сущность действия как такового.

«Хотение», например, само по себе как явление чисто психическое — понятие отвлеченное, умозрительное. Ведь если человек чего-то действительно, реально хочет, то это практически неизбежно в чем-то вовне выразится; если же это ни в чем не выражается, то и нет никаких оснований утверждать, что он этого хочет.

Но, как уже было сказано, и движения при всей их конкретности сами по себе также не говорят о содержании действия. Для достижения одной и той же цели в разных условиях могут быть необходимы совершенно несходные движения, вплоть до противоположных, а для достижения разных целей могут быть нужны одни и те же мускульные движения.

Естественно поэтому, что для актера «владение действием» есть владение единым целенаправленным психофизическим процессом, а не владение своей психикой и только, так же как и не владение своей мускулатурой — и только.

Так как процесс реального подлинного действия всегда обусловлен двусторонне и ни окружающая действующего человека среда, ни он сам не могут оставаться неизменными, то и двух действий, совершенно равных друг другу, практически существовать не может. Уже по одному этому действие как таковое (т. е. реальное, подлинное действие) не бывает и не может быть штампом.

Но движения могут быть механически точно повторяемы. Более того, они легко поддаются автоматизации. В последнем случае они могут оказаться не отвечающими своему назначению — достижению той цели, ради которой они первоначально совершались. Это и есть штамп — фиксация движения и подмена им действия.

Как бы верно, подробно и тщательно актер ни проработал линию действия в роли, он осуществляет ее не иначе как при

помощи движений
ным выполнением
полнение роли по
работанный ряд
между «линией»
очень тонким, ед
ко принципиальн
личию оригинала
вершенные произ
личаться от произ

Перерождение
ние!) в актерском
ди движений акт
ваны ни целями и
спектакле средой
действия, но чуж
цель их — цель
виться публике,
изображаемого л
лям изображаем
нотность жестов и
«быть выразител
славский называ

Далее, по м
тельным», «блео
гать» и т. д.) вы
могут увеличива
щи». Поэтому К
малыми «плюсик
отхода от дейст
ций как таковых
ного, про ду
ствия».

Для актера
Даже в тех слу
щает их в дейст
изображаемого
их. При этом за
видальный, не
едва уловимых
Подмена дей
норирование дв
стороне действи
ния того или ин
тем самым лич

помощи движений. Если в дальнейшем он будет следить за точным выполнением этих именно движений как таковых, его исполнение роли переродится в более или менее тщательно разработанный ряд движений, т. е. в штамп. При этом отличие между «линией действия» и «линией движения» может быть очень тонким, едва уловимым, но тем не менее оно имеет глубоко принципиальное значение. В лучшем случае оно подобно отличию оригинала от копии. Подобным образом наиболее совершенные произведения «искусства представления» могут отличаться от произведений «искусства переживания».

Перерождение действия в движение (только — в движение!) в актерском искусстве обычно выражается в том, что среди движений актера появляются такие, которые не продиктованы ни целями изображаемого им лица, ни окружающей его в спектакле средой. Конечно, эти проникающие в живую ткань действия, но чуждые ему движения также имеют свою цель. Но цель их — цель актера, играющего роль (например, понравиться публике, растрогать ее, рассмешить и т. д.), а не цель изображаемого лица. Сначала цели актера добавляются к целям изображаемого лица; появляется незначительная подчеркнутость жестов и интонаций, продиктованная желанием актера «быть выразительным». Такого рода добавления К. С. Станиславский называл «плюсиками».

Далее, по мере того как актерская цель («быть выразительным», «блеснуть мастерством», «понравиться», «растрогать» и т. д.) вытесняет человеческую цель образа, «плюсики» могут увеличиваться и превращаться в «плюсы» и «плюсищи». Поэтому К. С. Станиславский жестоко боролся с самыми малыми «плюсиками», видя в них зародыш штампа и опасность отхода от действия в сферу движений — поз, жестов и интонаций как таковых. Поэтому он настойчиво требовал подлинного, продуктивного и целесообразного действия.

Для актера — мастера действий — характерно обратное. Даже в тех случаях, когда ему заданы движения, он превращает их в действия, делает их нужными для достижения цели изображаемого лица, делает целесообразными, «оправдывает» их. При этом заданные движения неизбежно приобретают индивидуальный, неповторимый характер, иногда, может быть, в едва уловимых оттенках.

Подмена действия движением столь же опасна, как и игнорирование движения в заботе исключительно о психической стороне действия. Не выполняя необходимых для осуществления того или иного действия движений, пренебрегая ими, актер тем самым лишает себя возможности это действие совершить.

Причину неудачи он начинает искать в себе, в своей психике; внимание его переключается на самонаблюдение; он изолирует себя от окружающей среды и начинает делать ненужные для достижения целей изображаемого лица движения. Последние исключают возможность подлинно, целесообразно действовать. Чем дальше актер заходит в этом направлении, тем лихорадочнее он, по выражению К. С. Станиславского, пытается «насиловать свои чувства» и тем дальше уходит от нужных действий. Куда? Всегда и неизбежно в область того же штампа, наигрыша и «представления».

2

В одних и тех же внешних условиях разные люди совершают разные действия. Но уж раз человек выбрал данную цель, он вынужден совершать те движения, каких она требует в данных условиях. Конкретная цель и условия, в которых она осуществляется, диктуют состав и порядок движений. Их общеобязательность делает действие понятным.

Если человек в жаркий летний день на берегу реки в подходящем для купания месте стал раздеваться, то окружающие еще до того, как он полезет в воду, поймут, что он хочет купаться. Если человек, находясь в магазине, достает бумажник и направляется к кассе, то заранее ясно, что он хочет что-то купить. Явления эти изучаются специальной наукой — «экологией» — и имеют свою теорию — «теорию информации»¹.

Угадывание по движениям их цели — определение действия — есть результат сопоставления (как оно протекает, об этом речь будет дальше), во-первых, движений с условиями, в которых они совершаются, и, во-вторых, того и другого вместе с данными своего собственного опыта в действовании и в наблюдении действий других людей. Угадывающий знает по собственному опыту, что происходит в его сознании, когда он в таких или подобных условиях совершает такие-то движения; он видит, что такие же движения совершает и наблюдает и то-то. Отсюда вывод: в сознании наблюдаемого происходит то-то и то-то. Или угадывающий знает, что если бы он стремился в данных условиях к такой-то цели, то он делал бы то-то; коль скоро наблюдаемый делает как раз это, значит, он стремится к этой именно цели. Поэтому всякий человек в той или иной степени «на свой аршин» определяет действия другого человека.

¹ См., например, статью Г. Ф. Хильми «Теория информации и экология животных» в журнале «Вопросы философии», 1957, № 4.

Но «аршин» этот (который есть, в сущности, жизненный опыт) не только у каждого «свой», но и общий для всех, поскольку в основе его лежит общеобязательная необходимость считаться с объективными, постоянными, повторяющимися фактами и процессами внешнего мира. Но «понятность» действий, возможность по движениям определять их цель, конечно, относительна. Ближайшую цель данных движений определить легче, более отдаленную — труднее; первая может быть совершенно очевидна как бесспорный факт; о последующих можно высказать лишь более или менее вероятные предположения.

Ближайшая, очевидная цель может быть подчинена либо той, либо другой, либо третьей более отдаленной цели, а любая из них в свою очередь подчинена какой-то еще более отдаленной, еще более общей цели. Эти общие цели обнаружить в отдельно взятом действии как объективный бесспорный факт обычно бывает трудно, а чаще всего даже невозможно. Они, эти общие цели, обнаруживаются (иногда с полной очевидностью) лишь в последовательном ряде действий как их единая целенаправленность.

Так, если человек постоянно берет в библиотеке сочинения определенного автора или книги по определенному вопросу, это значит, что он этим автором или этим вопросом специально интересуется. Установление целесообразности или целенаправленности в поведении человека есть определение логики его действий.

Природа логики действий двойственна: в ней всегда есть нечто объективное и общеобязательное, хотя логика действий каждого реального человека индивидуальна и присуща только ему. Если нормальный человек стремится к таким-то целям и находится в таких-то условиях, он должен совершить такой-то ряд действий; отсюда — объективная общеобязательность. Но жизненный опыт, а значит, и интересы его не могут быть совершенно тождественны жизненному опыту и интересам другого, поэтому и внешние условия он будет воспринимать не так, как другой, и конкретные цели у него будут не те, что у другого. Отсюда — индивидуальные особенности поведения каждого человека¹.

Практически логика действий выступает, конечно, как индивидуальная логика данного человека. Но вместе с тем в ней всегда есть нечто общее с логикой действия других людей. Это «общее» может быть большим или меньшим в разных случаях и для разных людей.

¹ Напомним, что на эти особенности настойчиво указывал А. М. Горький в статье «О пьесах» (М. Горький, О литературе, М., 1953, стр. 593—607).

Так, при всей ее индивидуальной неповторимости, логика действий каждого конкретного человека содержит в себе нечто общее с логикой действий людей, принадлежащих, например, к тому же общественному классу или общественной прослойке, к одной и той же национальности, проживающих в той же природной и общественной среде, обладающих тем же мировоззрением, той же профессией, воспитанием, возрастом, образованием и т. д.

Поэтому в логике действий каждого человека можно видеть нечто самое общее, самое общеобязательное, нечто менее общее и, наконец, нечто сугубо индивидуальное, присущее только этому человеку и отличающее его от всех других.

Благодаря тому что в поведении всякого нормального человека содержится общая логика, его субъективный мир делается доступен пониманию окружающих. Если же, как это бывает с душевнобольными, человек не подчиняется общей логике поведения, то и субъективный мир его воспринимается как непонятный.

Для понимания переживаний, настроений, намерений окружающих людей все люди постоянно и, как правило, вполне успешно пользуются общей логикой поведения. Но сами они обычно не отдают себе в том отчета и даже не замечают этого.

Нам не нужно рассуждать и делать умозаключения, чтобы по двум, трем движениям понять их ближайшую цель, по двум, трем действиям — их общую цель. Мы непосредственно, прямо «видим», что человек стремится к этой цели. Необходимость рассуждать, сопоставлять действия, искать их взаимную связь (как об этом было сказано выше) возникает лишь тогда, когда мы видим движения необычные, цель которых нам не ясна, или действия, следующие друг за другом в непонятной для нас, необычной последовательности.

Нечто подобное происходит при чтении текста, с той разницей, что чтение текста требует знаний — грамотности. Читая текст, мы следим за содержанием читаемого (за логикой мысли или логикой повествования) и не замечаем того, что воспринимаем это содержание, видя буквы, связывая их в слова, объединяя слова в предложения, а предложения — друг с другом. Малограмотные и приступающие к изучению иностранного языка осознают, что они читают именно так. Гоголевский Петрушка даже получал, как мы помним, особое удовольствие именно от осознания того обстоятельства, что буквы складываются в слова — и, увы, только от этого!

Человеку, владеющему языком, нет надобности следить за сопоставлением букв и слов; но, если такой человек встретит в тексте новое, незнакомое ему слово или непонятное сочетание

знакомых слов
случае на бу
ром случае —
Чтобы понять
вать свои зна
поставить не
Если чте
букв в нем
этих движен
Среди д
понятные од
чие, произв
во время хи
ассистентам
Дети часто
человек, ни
действий р
нять действи
Умени
ни соверше
паса» каж
наблюдате
всем людя
нередко то
ние, наме
человека,
известна,
влюбленн
«Чтен
непосредс
жения я,
жения эт
ня они сл
цель эта
интересо
вом — по
вани и.
жу за не
хотя в д
путем. Н
создае
вычках,
ловека.
Что
определ
конец,

знакомых слов, сейчас же его внимание остановится в первом случае на буквах, составляющих это незнакомое слово, во втором случае — на словах, вступивших в непонятное сочетание. Чтобы понять смысл читаемого, он будет вынужден мобилизовать свои знания языка и предмета, о котором он читает, и сопоставить незнакомое со знакомым, общим.

Если чтение текста уподобить «чтению поведения», то роль букв в нем играют движения, роль слов — ближайшие цели этих движений, отдельные мельчайшие действия.

Среди действий есть своего рода «специальные термины», понятные одним и непонятные другим. Это специальные рабочие, производственные или профессиональные действия. Так, во время хирургической операции действия хирурга, ясные его ассистентам, могут оставаться совершенно непонятны зрителям. Дети часто не понимают действий взрослых людей, а взрослый человек, никогда не имевший дела с детьми, может не понять действий ребенка. Человек, дурно воспитанный, может не понять действий человека, хорошо воспитанного, и наоборот.

Умение «читать поведение» может быть различно по степени совершенства. Зависит оно от своеобразного «словарного запаса» каждого данного человека — от его жизненного опыта, наблюдательности, общего развития. Но умение это свойственно всем людям. Многолетние сослуживцы, близкие друзья, супруги нередко точно и тонко подмечают душевное состояние, настроение, намерения, отношения к тем или иным фактам близкого человека, даже если последний тщательно скрывает их. Всем известна, например, чрезвычайная зоркость в этом отношении влюбленных, ревнивцев, заботливых родителей.

«Чтение поведения» объективно происходит примерно так: непосредственно я ощущаю (либо зрением, либо слухом) движения, совершаемые в определенных обстоятельствах; движения эти продиктованы определенной целью, поэтому для меня они сигнализируют цель наблюдаемого мною человека; цель эта вытекает из столкновения с окружающей средой его интересов, связанных с тем, что можно назвать общим словом — переживание. Поэтому цель сигнализирует о переживании. Если меня интересуют именно переживания, то я слежу за ними и мне кажется, что я их непосредственно вижу, хотя в действительности я добрался до них довольно сложным путем. Когда эти «видения» (впечатления) накапливаются, создается общий вывод об интересах, характере, вкусах, привычках, душевном состоянии и настроении наблюдаемого человека.

Что дело происходит именно так, что все люди обладают определенной мерой грамотности в «чтении поведения», что, наконец, чтение это осуществляется при помощи общей логики

действий, — все это подтверждается тем фактом, что люди переживают не только переживания других людей, но и «переживания» животных, а животные «понимают» переживания людей в той мере, конечно, в какой можно вообще говорить о понимании и переживаниях животных.

Если вы наклонитесь к земле, чтобы поднять камень, собака уже знает, что вы хотите ее прогнать; так же по движениям собаки вы видите, что она хочет убежать или, наоборот, напасть на вас. Известны случаи, когда собаки, лошади, попугаи точнее и быстрее угадывают намерения (цели) своего хозяина, чем его хорошие знакомые. Здесь мы опять подходим к упомянутой выше «теории информации» и «экологии».

Пока человек довольствуется своими субъективными впечатлениями о переживаниях другого человека, ему нет надобности устанавливать объективные источники этих впечатлений. У вас, скажем, сложилась уверенность в том, что N влюблен в Z. Вы сделали этот вывод из массы впечатлений, но вам нет надобности разбирать их, систематизировать, сопоставлять и т. д. Но вот кто-то будет оспаривать ваше утверждение. Как вы будете доказывать его основательность? Вы будете перечислять действия N, подчиненные единой цели, — понравиться Z, покорить ее сердце.

Ваш оппонент, наоборот, будет указывать вам на те действия N, которые либо нарушают логику влюбленного, либо логичны не только для него, либо, наконец, логичны для влюбленного, но не в Z. Если он докажет, пользуясь общей логикой действий, что поведение N нелогично для влюбленного, он опровергнет ваше утверждение. Для этого вашему оппоненту нужно будет не только показать несостоятельность вашей версии, но и обосновать свою, т. е. показать в поведении N ту логику, ту целенаправленность, которую вы не заметили, которая обнаруживает, что его поведение по отношению к Z подчинено какой-то другой цели, что логика его действий иная.

Какая именно? Ответить на этот вопрос, может быть, невозможно без сопоставления перечисленных действий с теми, которые имели место прежде, даже несколько лет тому назад. Например, может быть N и Z — старые, многолетние друзья, но когда-то в прошлом он в чем-то провинился перед ней, а сейчас заглаживает вину и добивается восстановления прежней дружбы. Или, может быть, N знает, что у Z большие неприятности, и его поведение подчинено цели — ободрить, развеселить ее, вернуть к жизнерадостности... А может быть, расположение Z нужно N для каких-то дел, и он готовит почву для их успешного продвижения.

Подобного рода примеров можно привести неограниченное количество. Они говорят о том, что суждения о внутреннем ми-

ре человека объективно опираются на восприятие логики его действий, которая «читается» по отдельным действиям, так же как действия «читаются» по движениям, путем сопоставления их с внешними условиями.

Следовательно, благодаря логике действий субъективные переживания объективируются и поддаются расшифровке.

Далее. Расшифровка эта — дело отнюдь не всегда легкое; путь от общей логики действий до понимания индивидуальной логики каждого данного человека может быть труден и сложен. Для успешной расшифровки переживаний нужно, во-первых, не только видеть действия, совершаемые человеком сейчас, но и располагать данными о его прошлом поведении и, во-вторых, нужно быть в должной мере наблюдательным — нужно уметь точно определять истинную цель малых и мгновенно совершаемых действий.

Два последних условия могут в известной степени заменять друг друга. Человек, не обладающий особой наблюдательностью, если он много знает о поведении другого, может хорошо постигать и его внутренний мир. Для человека, умеющего метко и точно наблюдать поведение, для человека, обладающего опытом в подобных наблюдениях, самое малое количество действий наблюдаемого может быть достаточным для точного и верного суждения о его внутреннем мире. Таковы квалифицированные воспитатели, психологи, следователи.

Эта же черта характеризует и всех художников, имеющих дело с человеческой психикой. Пушкин, Гоголь, Островский, Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Горький в высшей степени обладали ею.

Исследователь пластической анатомии (die Kunstanatomie) W. Tank приходит к тому выводу, что «целенаправленность лежит в основе выразительности движения», хотя и «не существует таких движений, которые были бы полностью обусловлены целью и не зависели бы от душевного настроения человека».

Далее он утверждает, что пластическая анатомия нужна прежде всего для того, чтобы лучше видеть переживания. Умение воплощать душевное состояние он ставит в прямую зависимость от умения видеть его в движениях человека¹.

Это же в сущности утверждал еще Леонардо да Винчи: «Душа хочет находиться со своим телом, потому что без органов этого тела она ничего не может совершить и ощущать». Поэтому: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры»².

¹ W. Tank, Form und Funktion, т. 5, Дрезден, 1957, стр. 77—92.

² Леонардо да Винчи, Избранное, стр. 231 и 100.

В художественной литературе мы находим описания логики поведения как таковой, и в этом описании — воплощение душевного мира человека.

Яркой и точной иллюстрацией может служить рассказ Стефана Цвейга «Неожиданное знакомство с новой профессией». Напомним кратко содержание этого рассказа. В 1931 году в Париже, наблюдая уличную толпу, Цвейг заинтересовался человеком, угадать профессию которого ему сразу не удавалось. Сначала он принял незнакомца за переодетого полицейского чиновника. Потом пришел к выводу, что незнакомец — карманный вор. К этому выводу Цвейга привела логика поведения незнакомца, за которой он тщательно следил, сопоставляя действия незнакомца с условиями, в которых он находился. Точный учет обстоятельств, целесообразное использование их, подчиненность всех действий единой цели — все это дало возможность наблюдателю установить содержание этой единой цели. После этого Цвейг стал проверять, соответствуют ли этой цели, со всеми ее психологическими особенностями, действия наблюдаемого. Оказалось — да, соответствуют. Это убедило Цвейга в том, что он имеет дело с квалифицированным профессионалом.

Мало этого, через логику действий Цвейг проник и в общую психологическую сущность «новой профессии» и во внутренний мир данного конкретного воришки. Рассказ состоит из описания действия вора и из описаний обстоятельств, в которых он действует. В сущности, рассказ этот — рассказ о переживаниях, о психологии профессии — психологический портрет, точный и подробный.

А вот как А. Конан-Дойль устами Шерлока Холмса делает даже некоторые общие заключения о том, как в действиях обнаруживаются интересы человека, причем самые существенные.

«Когда женщина думает, что у нее в доме пожар, инстинктивный импульс, и я не раз извлекал из него пользу... Замужняя женщина спасает ребенка, незамужняя — шкатулку с драгоценностями».

Примерно таким же «законом» воспользовался, как известно, и библейский царь Соломон: когда ему нужно было установить, какая из двух женщин мать ребенка, он приказал разрубить его пополам и по реакции той и другой женщины без труда определил истину.

Умение по действиям «читать переживания» входит в профессиональную квалификацию актера. Он должен не только понимать переживания других людей, он должен уметь воспроизводить эти переживания, т. е. выражать их своими собственными действиями.

Понимание жизни
и ее осмысление
в своем роде
творчество
бодая законом
еще вернемся

Переживания
его логика дейс
са. Поэтому К.
«...переживания
мое. Говоря о
рот... Когда я г
ворю о психоло

Значит, ес
Можно говори
можно говори
действий.
ся, огорчился
чет, томится
обозначающ
самое мы вы
сывающими
жет быть по

Когда ч
«огорчился»
обозначающ
но, и сущес
точно для т
тивные пере
тейском оби

Другое
самым субь
лять или к
площадь
вершаю
процесс вл
человека, с
дый раз за
то, обиходи
Переж
гообразны

Причем, речь идет о переживаниях образа, о воплощении «жизни человеческого духа», заданной автором. Значит, о создании индивидуальной логики действий, единственной в своем роде. В ней слиты в одно целое авторское задание и творчество актера, и она должна быть понятна зрителям благодаря законам общей логики поведения. К этому вопросу мы еще вернемся специально в одном из следующих очерков.

3:

Переживания человека, его «жизнь человеческого духа», и его логика действий суть две стороны одного и того же процесса. Поэтому К. С. Станиславский и имел основание говорить: «...переживания переводите на действия. Получается то же самое. Говоря о действии, вы говорите о переживании, и наоборот... Когда я говорю о физическом действии, то я все время говорю о психологии»¹.

Значит, есть два способа говорить о переживаниях. Можно говорить о переживаниях, как о таковых, и можно говорить о них же как о действиях, как о логике действий. В первом случае мы говорим: человек обрадовался, огорчился, рассердился, он ревнует, страдает, хочет, не хочет, томится и т. д. Во втором случае мы не употребляем слов, обозначающих чувства, состояния, отношения и пр., — то же самое мы выражаем словами, обозначающими действия и описывающими внешние обстоятельства, без знания которых не может быть понят смысл этих действий.

Когда человек говорит, что он «обрадовался», «удивился», «огорчился» и т. п., то всякому ясно, о чем идет речь. Слова, обозначающие чувства, состояния, отношения, потому, очевидно, и существуют в человеческом языке, что их вполне достаточно для того, чтобы называть выразившиеся субъективные переживания. Так ими обычно и пользуются в общежитийском обиходе.

Другое дело, профессиональный подход актера к тем же самым субъективным переживаниям. Его забота — не определять или констатировать выразившиеся переживания, а воплотить или констатировать выразившиеся переживания как соплощать их. Он должен воссоздавать переживания как совершающийся процесс, понятный зрителям, причем процесс вполне конкретный — переживания именно этого человека, со всеми его индивидуальными особенностями, и каждый раз заново. Вот тут-то и оказывается, что общежитийского, обиходного способа определять их актеру недостаточно.

Переживания людей бесконечно сложны и бесконечно многообразны, а слов, обозначающих чувства, отношения, состоя-

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 665.

ния и пр., сравнительно с этим многообразием ничтожно мало. Слова эти каждому совершенно понятны и тем не менее смысл их крайне абстрактен.

Нечто подобное происходит со словами, обозначающими цвета «красный», «синий», «желтый» и т. д. Словами этими невозможно точно описать данный реальный цвет — данный конкретный красный, данный конкретный синий и пр. Описывая конкретные цвета, мы достигаем относительной точности при помощи сравнений. Мы пользуемся тем, что всем известные объективные предметы постоянно обладают тем или иным конкретным цветом. Ссылкой на эти предметы мы уточняем абстрактные понятия: «зеленый», «красный», «желтый»; получается: «изумрудно-зеленый», «кирпично-красный», «лимонно-желтый» и т. п.

Чувства и переживания как таковые по природе своей субъективны, и постоянного объективного мерилы их быть поэтому не может. Правда, попытки такого рода людьми иногда и делаются, тогда говорят «почувствовал себя летящим в пропасть», «испугался насмерть» и т. п., но совершенно ясно, что подобное уточнение переживаний конкретизирует их лишь в малой степени, да и возможно оно только в случаях исключительно острых и относительно простых переживаний.

«Чувство, — писал Гегель, — представляет собою неопределенную, смутную область духа; чувствуемое нами остается закутанным в форме абстрактнейшей единичной субъективности, и поэтому различия между чувствами также представляют собою лишь совершенно абстрактные различия, а не различия, находящие себе место в самих вещах». Отсюда Гегель делает общий вывод: «Чувство, как таковое, есть совершенно бессодержательная форма субъективной аффекции»¹.

Если актер «играет чувства», т. е. заботится о том, чтобы в таком-то месте роли обрадоваться, в таком-то огорчиться, в таком-то любить или ненавидеть и т. д., тем более если он пытается делать это по заданию, ему приходится иметь дело с самими общими абстрактными представлениями. Не с конкретными «вообще» — гневом «вообще», любовью «вообще», радостью «вообще». Но таковых в природе не существует, их нельзя переживать. Их можно только изображать условными движениями, т. е. при помощи штампов.

Для того чтобы конкретизировать нечто обобщенное, суммарное, некоторый итог, чтобы установить его отличия от других подобных итогов, нужно его разобрать в деталях, т. е. разложить на составные элементы, разделить.

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 35.

Больш
обще не со
ний и мат
состоит и
ла», след
Таким обр
единстве
Деля л
бираем
сторон
способ
Здесь
ваний». Т
действий
ресак и д
Здесь от
приходим
из котор
зрителей
При
внешних
щей вну
оборот,
о его ха
ся вопро
сложит
Таки
человече
том, что
Так
то ее мо
говоря о
каждого
или несо
относите
жет стре
не сущес
(ближай
шие — е
ленные, п
свою очер
Напр
совершен
многих ле
в таком
шие объе
5 п. Ершо

Большое желание, большое волнение, большое чувство вообще не составляются из многих малых желаний, малых волнений и малых чувств. Всякое «большое дело», наоборот, всегда состоит из множества «малых дел», и определенные «малые дела», следуя друг за другом, могут составить «большое дело». Таким образом переживание, объективированное, т. е. взятое в единстве с логикой действия, поддается разбору и делению. Деля логику действий, мы тем самым разбираем и конкретизируем и субъективную ее сторону — переживания, и это единственный способ их конкретизации.

Здесь происходит нечто обратное процессу «чтения переживаний». Там по отдельным движениям и действиям через логику действий мы приходим к общему выводу о существенных интересах и далее — о характере, о внутреннем мире человека. Здесь от этих общих представлений, через логику действий мы приходим, так сказать, обратно — к тем конкретным элементам, из которых сложилось у нас, а значит должно сложиться и у зрителей, это общее представление.

При «чтении переживаний» дано бесчисленное множество внешних проявлений, по которым можно догадаться об их общей внутренней сущности; при делении логики действий, наоборот, дано общее заключение о внутреннем мире человека, о его характере, интересах, состоянии и т. д. При этом ставится вопрос о том, как, каким путем оно сложилось, может сложиться, может и должно быть построено и выражено.

Таким образом, возможность создавать, строить «жизнь человеческого духа» и воплощать ее для зрителей основана на том, что логика действий делима.

Так как логика действий есть целесообразность действий, то ее можно рассматривать в самых различных объемах; говоря о целесообразности или нецелесообразности действий каждого данного человека, можно иметь в виду соответствие или несоответствие их целям разных дистанций: ближайшей, относительно отдаленной, той, наконец, к которой человек может стремиться всю свою жизнь. Эти цели «разных дистанций» не существуют, очевидно, независимо друг от друга. Малые (ближайшие) подчинены большому (более отдаленным), большие — еще большим и т. д. Эти самые большие, самые отдаленные, можно таким образом разлагать на меньшие, а те в свою очередь — на еще меньшие.

Например, данный человек ставит себе целью овладеть в совершенстве такой-то профессией. Эта цель может требовать многих лет, а то и десятилетий труда. Логика действий, взятую в таком объеме, можно разделить на составные части, меньшие объемы: чтобы овладеть данной профессией, нужно подгото-

готовиться к поступлению в надлежащее учебное заведение; поступить в него; пройти в нем курс обучения; сдать экзамены; закрепить на практике и развить полученные знания. Каждое из этих дел имеет свою ближайшую цель, и логику действий человека можно рассматривать не только с точки зрения общей цели, но и с точки зрения каждой данной более конкретной цели.

При этом может оказаться, что то, что логично, целесообразно с точки зрения относительно близкой цели, нелогично, нецелесообразно с точки зрения более общей цели, и наоборот. Скажем, я целесообразно, логично действовал, чтобы поступить в этот вуз, и я действительно поступил в него. Но для овладения интересующей меня профессией не следовало поступать в данный вуз. А может быть, и наоборот: я целесообразно, логично выбрал именно этот вуз, но, чтобы поступить в него, мне нужно было действовать не так, как я действовал. Я, например, налаживал отношения с экзаменатором, завоевывал его расположение, и действительно добился его, но не подготовился к экзаменам, не выдержал их и не был принят.

Приведенный пример, между прочим, еще раз иллюстрирует изложенное выше положение: определить — логично или нелогично действует данный человек, преследуя данную цель, невозможно без учета тех обстоятельств, в которых он находится.

Деление взятой нами логики действий можно продолжить. Каждое из частных дел — выбрать учебное заведение, подготовиться к экзамену и т. д. — в свою очередь состоит из ряда дел, в которых оно, это частное дело, опять конкретизируется. Тут будут примерно такие дела и цели: посоветоваться с таким-то человеком, узнать сроки и условия приема и т. д. и т. п.

Эти действия опять можно делить на еще более мелкие действия. Во всех случаях деление логики действия есть нахождение ответа на вопрос: «что для этого (для достижения общей цели делимой логики действий) в данных обстоятельствах нужно сделать?»

Например, чтобы получить совет по данному вопросу у данного человека в данных обстоятельствах, что для этого нужно сделать? Нужно: организовать встречу с ним; ввести его в курс дела; сформулировать вопрос; задать его; выслушать ответ; продумать его.

А что нужно сделать, чтобы в данных обстоятельствах «организовать встречу»? Чтобы «ввести в курс дела»? и т. д. Для того чтобы ответить на эти вопросы, нужно, исходя из цели делового действия и сообразуясь с обстоятельствами, назвать последовательный ряд действий, каждое из которых опять имеет свою ближайшую цель и может быть разделено.

Деля таким образом логику действий на все более и более

малые отрезки, мы придем в конце концов либо к самому элементарному движению (повернуться, наклониться и т. д.), либо к тому или иному психическому процессу (понять, увидеть и т. д.). Но если мы при этом будем рассматривать движения с точки зрения их цели, а психические процессы как хотения в их физическом осуществлении, мы будем понимать и те и другие как действия.

Подобного рода малые и мельчайшие действия, конечно, далеко не всегда осознаются самим действующим субъектом, но это нисколько не лишает их объективной целесообразности, ибо, как писал И. М. Сеченов, «невольные движения всегда целесообразны»¹.

Рассматривая логику действий в разных объемах, можно прийти к тому выводу, что «действие» и «логика действий» суть понятия однозначные. И то и другое обозначают единый психофизический процесс, определяемый его объективной целенаправленностью.

В понятие «логика действий» уместается много понятий, терминов и выражений системы Станиславского; они обозначают тот или иной объем логики действий.

Так, логику действий, взятую в объеме всей жизни артиста, называют обычно «сквозным действием жизни артиста», устремленным к его «сверх-сверхзадаче».

Цель, которой подчинено исполнение данной роли данным артистом, и его логику действий в объеме исполнения всей роли в целом — для чего он ее играет — называют «сверхзадачей» и «сквозным действием» артиста в данной роли.

Главную цель, к которой на протяжении всей пьесы стремится действующее лицо, и соответствующую этой цели логику действий в объеме пьесы и роли называют «сверхзадачей и сквозным действием роли».

Цель, к которой стремится в течение акта, сцены, эпизода действующее лицо, и соответственно этому логику действий в объеме акта, сцены, эпизода называют обычно «задачей» и «действием» этих акта, сцены, эпизода.

Логика действий в объеме мельчайшего отрезка поведения называется «простым физическим действием», а цель его — «элементарной задачей», «физической» или «психологической», в зависимости от ее конкретного содержания, от того, какое значение имеет в данном случае ее внешняя и внутренняя обусловленность.

Все эти термины и выражения носят несколько условный характер. Они делят течение единого и непрерывно развиваю-

¹ И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, стр. 98.

щегося психофизического процесса на этапы, отрезки разной длительности, как если бы в пределах каждого происходило что-то одно. Между тем в действительности в каждый момент действия происходит не только то, что происходит в этот именно момент; происходящее в этот момент представляет собой лишь часть, небольшую долю большего события, большего отрезка процесса действия, который так же в этот момент объективно протекает.

Так, если в данный момент каменщик кладет кирпич на стене строящегося здания, то происходит не только это, а одновременно, например, и следующее: строится стена, строится дом, строится город, выполняется план реконструкции города, осуществляются общенародные и общегосударственные интересы.

Таким образом, разные объемы логики действия (отрезки, этапы, моменты действия) связаны между собой не механически, а функционально, т. е. так, что логика действия, взятая в любом объеме, не безразлична к другим (большим или меньшим) объемам, зависит от них, обусловлена ими. Такова же и взаимосвязь между рассмотренными терминами «системы» Станиславского.

Каждый из них берет поведение человека в определенном объеме и раскрывает, что именно объективно происходит в течение этого отрезка как такового.

А происходит всегда, между прочим, следующее: субъективные интересы человека сталкиваются с внешней средой и в этом столкновении обнаруживаются в той или иной степени. «Вся наша жизнь, — писал И. В. Павлов, — есть непрерывная борьба, столкновение наших основных стремлений, желаний и вкусов как с общеприродными, так и со специально социальными условиями»¹.

Столкновения обобщенных задач со средой, взятой в обобщенных представлениях, нельзя определить иначе как в обобщенных понятиях. Таковы обычно определения больших, длительных действий, например «сквозного действия» роли. Они говорят о единой сущности логики действий большого объема, о единой сущности сложного и длительного процесса «жизни человеческого духа».

Термин «простое физическое действие» опять-таки берет «жизнь человеческого духа», но берет ее не в целом, не обобщенно, а изымая лишь одно мгновение этой жизни или несколько секунд ее течения, но зато вполне конкретно.

¹ И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, изд. 2, т. III, книга вторая, 1951, стр. 260.

...в союзе с...
...каждому...
...должно и...
...нужно пон...
...масса.
Но актер долж...
...роли» максим...
...важен для него к...
...чтобы на сцене...
...именно то действие...
...жизни чело...
...диктовано индивид...
...образа. Недаром К...
...внимание актеров к...
...зическим действиям...
...ствия (действия, вз...
...ствие — логика дей...
...исходить во всем е...
Изучение своей...
...сложное и длитель...
...«психологическим»...
...называют в просто...
...ствие тем содержа...
...его «простые» дейс...
...другими; что самое...
...самое «сложное» в...
Подтверждении...
...логическом прин...
Он писал: «Изуч...
...чается в том, чтобы...
...или отношения; и...
...порядка становятся...
...смотря на то, что с...
Деление логик...
...поведение человек...
...индивидуальности...
...этого можно сдела...
...Что он сделал...
...купил 500 граммов...
...в ресторан (в како...
...Он пошел пешком...
...машине, на машин...
...И. М. Сечено...
...ведения, 1947, стр. 453

За секунды, конечно, происходит меньше, чем за годы. Но если нечто значительное произошло, скажем, за месяц, то оно произошло только потому, что что-то определенное происходило в течение каждого дня, часа, секунды. Для того чтобы понять полно и конкретно, что именно произошло за месяц, нужно понять, что происходило в часы и дни этого месяца.

Но актер должен показать зрителям «жизнь человеческого духа роли» максимум за 2,5—3,5 часа. Отсюда ясно, сколь важен для него каждый момент действия, как важно, чтобы на сцене в каждое мгновение происходило именно то действие, которое служит наиболее полному воплощению «жизни человеческого духа роли», т. е. то, которое продиктовано индивидуальными особенностями логики действия образа. Недаром К. С. Станиславский настойчиво привлекал внимание актеров к «малым», «простым» и «простейшим» физическим действиям. Если не служат целому эти малые действия (действия, взятые в малом объеме), то и большое действие — логика действий в объеме всей роли — не может происходить во всем его своеобразии и значении.

Изучение свойств логики действия показывает, что самое сложное и длительное действие (его называют в просторечии «психологическим») состоит из простых, малых действий (их называют в просторечии «физическими»); что «сложное» действие тем содержательнее, чем содержательнее составляющие его «простые» действия; что нет резкой границы между теми и другими; что самое «простое» действие чрезвычайно сложно и самое «сложное» входит в состав еще более сложного.

Подтверждение изложенному мы находим в общем методологическом принципе, сформулированном И. М. Сеченовым. Он писал: «Изучение всех вообще сложных явлений заключается в том, чтобы разложить его на более простые факторы или отношения; ■ раз это удалось, отношения более простого порядка становятся объяснителями исходного конкreta, несмотря на то, что они выведены из него»¹.

Деление логики действий, в о - п е р в ы х, конкретизирует поведение человека и обогащает представление о нем как об индивидуальности. Например, человек пошел закусить. Из этого можно сделать вывод, что он проголодался — и только. Что он сделал, чтобы закусить? Он пошел в булочную и купил 500 граммов хлеба; он пошел в закусочную, в столовую, в ресторан (в какой именно); к знакомому (к кому именно). Он пошел пешком, поехал на трамвае, на такси, на собственной машине, на машине приятеля (на чьей именно). Что он де-

¹ И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, 1947, стр. 453.

делал, чтобы позавтракать в самом ресторане? Что он делал, чтобы заплатить официанту? и т. д.

Все эти вопросы («что он делал?»), по существу, отвечают на вопрос о том, как действовал данный человек, преследуя данную цель в данных обстоятельствах. На основании того как он действует и складывается представление о том, каков он и что ему свойственно. Ответ на вопрос «как» можно, разумеется, дать и не переводя его в логику действий. Это будут примерно такие определения: «торопясь», «нехотя», «раздраженно», «лениво», «жадно», «щедро» и т. д. Если эти определения не переводить в логику действий, то они прекращают возможность дальнейшей конкретизации. Если их же перевести в логику действия, то такие возможности открываются. Данный человек делал то-то и то-то, выбирая блюдо, ожидая или расплачиваясь, потому что он был раздражен, торопился и т. д. Из этих его действий стало ясно, что он жаден или щедр, в хорошем расположении духа или в плохом. При делении логики действий выясняется, что самое, казалось бы, простое действие — расплатиться по счету — состоит в одном случае из одних действий, в другом — из совершенно других. В этом и выражается то, как данный человек делает данное дело.

Деление логики действий дает объективные факты для суждения об индивидуальности человека. В то время как не переведенные в логику действий характеристики дают более или менее верные субъективные впечатления, предположения и догадки.

Если мы хотим обосновать их, мы вынуждены переводить их в логику действий.

Такая необходимость особенно ярко обнаруживается, когда речь идет о проявлениях необычности, оригинальности, своеобразия психического склада того или иного человека. Так, когда мы хотим рассказать о встрече с необыкновенным человеком, мы часто говорим: знаете, что он сделал? В таких-то и таких-то обстоятельствах он сделал то-то и то-то, имея в виду, что всякий другой на его месте поступил бы иначе, и предполагая, что слушатель сам сделает верные выводы.

Во-вторых, по мере деления логики действий мы все ближе и ближе подходим к уяснению физической, мышечной стороны каждого из тех «малых» действий, на которые она, эта логика, делится, вплоть до того, что в конце концов приходим к совершенно объективным и очевидным мускульным движениям, необходимым для осуществления делимой логики.

Когда мы берем логику действий в большом объеме, мы имеем дело с действием, мышечная, физическая природа кото-

рого не ясна, не конкретна. «Подготовиться к экзамену», «пройти курс обучения» — конечно, и такие дела могут быть осуществлены не иначе как мышечно, физически; но каких именно движений они требуют? Ответ на этот вопрос может быть только самым общим и неопределенным.

Мышечная сторона действия совершенно ясна, когда ясны, конкретны материальные условия, в которых оно осуществляется. В зависимости от этих условий «большое» дело (логика поведения, взятая в большом объеме) будет состоять из тех или иных конкретных, «малых», или «простых», как называл их К. С. Станиславский, действий, мышечная сторона которых ясна. Потому, может быть, К. С. Станиславский и называл их «простыми физическими действиями» — их физическая природа очевидна.

Деление логики действий есть как раз уяснение физического состава делимого действия, определение его физической природы. Поэтому понимать действие как единый психофизический процесс можно, только учитывая или подразумевая делимость всякого действия на относительно более простые.

В-третьих, — что особенно важно — деление логики действий дает объективный материал для суждения о ее содержании, в частности об искренности и фальши, подлинности и условности поведения. Так как логика действий, взятая в малом объеме, совершенно очевидно обусловлена внешними наличными обстоятельствами, то и нарушения этой логики (логики «малого объема») столь же наглядны и воспринимаются прямо и непосредственно как фальш, условность, «игра».

Нарушения внутренней, субъективной обусловленности логики действий (которые обнаруживаются преимущественно в логике «большого объема») обнаруживаются, как правило, труднее.

Актер на сцене, например, может быть как будто бы совершенно логичен в выполнении малых дел с их ближайшей внешней обусловленностью, и столь же нелогичен в целом, в объеме всей роли. В больших своих делах он ведет себя не так, как должен был бы вести себя, если бы учитывал масштаб происходящих вокруг событий, эпоху, общественную среду, общие интересы изображаемого лица и степень заинтересованности в них.

Такого рода нарушения логики действий, само собой разумеется, часто бывают спорны. Истоки споров — в понимании и толковании эпохи, идеи автора, данной его пьесы и отдельной роли в целом. Критик, усмотревший нарушения логики действий большого объема, делает обычно выводы: театр не

понял пьесу; или актер не понял роль; или — пьесе, в спектакле, в исполнении роли отсутствует ясная мысль, ясная идея, общая концепция.

Как преодолеть эту «неправду целого» в содержании? Опять-таки при помощи деления логики действий. Фальш в игре актера объективно будет опять содержаться в малых конкретных действиях. Он выполняет не те действия, какие должны быть на их месте, как бы ни были выполняемые им действия логичны сами по себе и каждое в отдельности. Поведение актера должно было состоять не из них, а из других действий, которые, само собой разумеется, также должны быть логичны и также продиктованы внешней наличной средой, но не теми ее объектами или не теми свойствами и качествами тех же самых объектов.

4

Когда мы говорим о том, как в логике действий человека, в частности при ее делении, раскрываются особенности его внутреннего мира, его интересы, его переживания и их искренность, мы, в сущности, говорим о выразительности действий, т. е. о том, что интересует нас в действии как материале актерского искусства главным образом.

Действия человека это вообще то, в чем с наибольшей полнотой выражается его сущность, — таково общее исходное положение. Но какие именно действия и в каких условиях оказываются более выразительны и какие менее выразительны? Можно ли разделять все возможные действия на «выразительные» и «невыразительные»? Как актеру добиваться на практике максимальной выразительности своих действий?

Из всего сказанного выше прежде всего как будто бы напрашивается такой общий вывод: чем меньшее по объему действие мы имеем в виду, тем соответственно меньше и его выразительность, хотя физическая, мышечная природа его в этом случае наиболее ясна. И все же выразительность действия нельзя ставить в прямую зависимость от его длительности или объема.

Как в жизни, так и на сцене, бывают случаи, когда мгновенно совершенное действие (т. е. логика действий, взятая в самом малом объеме) раскрывает внутренний мир человека с необыкновенной полнотой и яркостью. Таковы, например, бывают действия героического подвига. В мгновенном действии с предельной силой раскрываются иногда и преступники.

В финальной сцене спектакля «Жизнь Галилея» в театре «Берлинский ансамбль» Бертольта Брехта Галилей есть. Что его примитивна, внешняя обусловленность очевидна; столь же

очевиден и состав необходимых для его выполнения мышечных движений. Но что говорит о внутреннем мире такой значительной исторической личности, как Галилей, логика действий, взятая в этом малом объеме? Как таковая — ничего. Однако логика действий Галилея в исполнении Эрнста Буша, взятая в объеме всей роли в целом, чрезвычайно выразительна и красноречива. Она раскрывает сложный путь борьбы и столкновение противоречий в сознании Галилея, показывает трагическое завершение этого пути. Она показывает, куда ведет отказ от принципиальности, куда ведет недостаток гражданского мужества и измена убеждениям даже такого человека, как Галилей, — к биологическому существованию. Галилей есть, только и всего, — он насыщается.

Так действие, само по себе, казалось бы, минимально выразительное, действие, меньше всего говорящее о «жизни человеческого духа», характеризующее человека с биологической стороны, — даже такое действие в составе логики действий большого объема делает последнюю особенно яркой и выразительной.

Значит, логика действий, взятая в любом объеме, может более и может менее полно выражать сущность человека — его интересы, привязанности, характер, волю и пр.

В сущности, выразительно может быть только действие вполне конкретное, действие, которое может быть понято в самом малом объеме, но приобретает оно выразительность преимущественно в контексте — в зависимости от того, в состав какого действия большого объема оно входит. Перед нами яркий пример диалектики общего и частного, сущности и явления.

Человека побуждают действовать столкновения его субъективных интересов с окружающей средой; внешняя среда вынуждает человека обнаруживать свои субъективные интересы.

Отсюда можно вывести общее правило.

Чем больше наличные окружающие обстоятельства или какое-то одно из них затрагивают субъективные интересы человека, тем выразительнее его действия. И обратно: чем меньше в данный момент касаются субъективных интересов человека окружающие его обстоятельства, тем менее выразительны его действия.

Чем больше найденные актером в пьесе предлагаемые обстоятельства «задевают за живое» интересы изображаемого им лица, тем выразительнее будут его действия, если они будут, разумеется, подлинны, продуктивны и целесообразны.

Значит, дело в значительной степени сводится к нахождению интересов изображаемого лица как самых отдаленных, так и самых ближайших, конкретных. За что оно борется? Если оно борется за то-то и то-то, что «значат для него» данные, окружающие его по пьесе обстоятельства? Зависит это в большой степени от того, как актер представляет себе не только наличные окружающие обстоятельства, но и те, которые предшествовали им.

Всякий человек нуждается в пище, питье и сне. Но в обычных обстоятельствах наличие или отсутствие перед его глазами еды, питья и возможности сна не задевают этих его жизненных интересов. Если тот же человек три дня не ел, не спал и не пил, те же самые предметы «задевают его за живое».

Если влюбленный человек совершенно уверен в ответном чувстве предмета своей любви; если не произошло ничего, что могло бы поколебать эту уверенность; если ничто не угрожает его встречам с любимым человеком, то при всех этих обстоятельствах действия его будут менее ярко выражать его чувство, чем при обстоятельствах противоположных, хотя в тех и других слова могут быть произнесены одни и те же.

Если Чичиков не одержим страстью во что бы то ни стало выбиться в состоятельные люди, то в сцене визита к губернатору ему не нужно любой ценой завоевать его расположение и получить приглашение на вечеринку; а если ему не очень нужно это приглашение, то он останется равнодушен и к вышитой губернатором «каемке». Если же (как это было в спектакле МХАТ) весь жизненный путь Чичикова привел его к авантюре с мертвыми душами как к последнему шансу добиться благосостояния, то расположение губернатора ему крайне необходимо. Тогда и рукоделие губернатора не останется без внимания и «каемка» оказывается поводом для активного и выразительного действия.

Автор пьесы дает лишь некоторую часть тех конкретных обстоятельств, которые диктуют логику действий персонажа. Множество их актер должен создавать сам своим творческим воображением. Сюда относятся как все те обстоятельства, какие предшествуют поднятию занавеса и которые формируют общие интересы действующего лица, так и те, которые окружают его между выходами на сцену и формируют его ближайшие конкретные цели.

«Намеки, данные поэтом о прошлом и будущем роли и пьесы, — говорил К. С. Станиславский, — перерабатываются и дополняются во всех мельчайших подробностях артистическим воображением. Непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим сгущает внутреннюю сущность жизни изображаемого лица и дает обоснование настоящему. Опи-

Любое проявление, если в нем есть что-то из его действий,...

Ведь самая сущность, выразительность, вода хохочет. Изысканно вежлив, менее выразительность человека, интересах выразительности. А равнодушие в других. А равнодушие к тем же результатам...

Сущность изображаемого лица и тем же образом (т. е. сущность) выделяет он это, фоне того, что с этим...

Так играл В. О. Тартюф. Только он отсутствует. Для О. Тартюфа, важно ему Тартюфом. Занимает особенно ярко в том тересовала.

«Ежегодник МХАТ» стр. 355.

раясь на прошлое и будущее, артист лучше оценивает и переживает настоящее»¹.

Заинтересованность в одних объектах обнаруживается в наибольшей степени на фоне незаинтересованности в других, и, следовательно, сама эта незаинтересованность при известных обстоятельствах выразится в действиях весьма красноречиво.

Если человек зевнул в обстоятельствах, которые у нормальных, обычных людей (а, значит, и у зрителей) ничего, кроме скуки вызвать не могут, то выразительность зевка, очевидно, невелика. Если же человек зевнул, слушая горячий спор по волнующему других вопросу, то зевок обнаружит полное равнодушие к обсуждаемому вопросу и может оказаться выразительнее длинных речей. Если же зевнул один из участников, например, международной конференции, то на этот раз тот же зевок может выражать содержание весьма большого значения, — в нем может раскрыться позиция этого «деятеля», очевидным образом равнодушного к судьбам народов.

Любое проявление жизни человека приобретет выразительность, если в нем обнаруживается своеобразие логики его действий, ее отличия от обычной, общей.

Ведь самая слабая улыбка человека, который редко улыбается, выразительнее смеха человека, который по всякому поводу хохочет. Изысканная вежливость человека, который всегда вежлив, менее выразительна, чем самая элементарная вежливость человека, который обычно груб. Таким же образом, в интересах выразительности, повышение заинтересованности в одних обстоятельствах требует понижения заинтересованности в других. А равномерная заинтересованность во всех приводит к тем же результатам, что и равнодушие ко всем.

Сущность изображаемого лица будет выражена актером тем полнее и тем ярче, чем больше он найдет в предлагаемых обстоятельствах (т. е. в среде, окружающей образ) того, что связано с существенными интересами образа, и чем резче, четче выделит он это, связанное с существенными интересами, на фоне того, что с этими интересами не связано.

Так играл В. О. Топорков роль Оргона в спектакле МХАТ «Тартюф». Только что возвратившись из деревни, он расспрашивает Дорину о том, какие события произошли в доме в его отсутствие. Для Оргона—Топоркова то, о чем рассказывает ему Дорина, важно лишь в той мере, в какой это связано с Тартюфом. Заинтересованность в Тартюфе обнаруживается особенно ярко в том, что «болезнь супруги» его вовсе не заинтересовала.

¹ «Ежегодник МХТ» за 1948 г., т. I, «Работа актера над ролью», стр. 355.

Во всех видах искусства контраст, противопоставление являются могущественным средством подчеркивания главного, основного. В полной мере это относится и к актерскому искусству. В каждом искусстве — это вопрос максимального использования выразительных свойств материала для выражения основной мысли, главной идеи. В актерском искусстве — это использование выразительности логики действий для воплощения сверхзадачи.

К. С. Станиславский пришел к выводу: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый»¹. Этот вывод продиктован не только стремлением к жизненной достоверности и многогранности образа, но и стремлением к воплощению его сущности.

Широко и плодотворно пользовался этим заветом К. С. Станиславского А. Д. Дикий. Для его творчества можно считать характерным умение через контраст выразить определяющую сущность, черту образа. Так, самодур, хам (например, Пятигоров в «Маске» Чехова или Гордей Торцов в «Бедность не порок» Островского) должны вести себя по Дикому как интеллигентнейшие «культуртрегеры» — хам и самодур делаются тогда таковыми не по форме, а по существу. Жестокий человек (например, Коршунов в «Бедность не порок»), по Дикому, должен быть нежен, ласков и заботлив — опять: жестокость делается не формой поведения, а существом человека. Подобных примеров из режиссерской и актерской практики А. Д. Дикого по воспоминаниям тех, кто работал с этим замечательным режиссером, можно привести много.

5

Логику действий человека можно рассматривать с разных сторон: с физиологической — как реакцию на внешние и внутренние раздражения; с биологической — как процесс борьбы организма за существование; с психологической, социальной, эстетической, философско-этической, политической.

Совершенно очевидно, что, хотя это и разные подходы к логике действий, подходы с разных точек зрения, они теснейшим образом связаны друг с другом. Каждая последующая как бы вмещает в себя предыдущую и рассматривает один и тот же предмет со своего, более высокого горизонта.

Быть «мастером действий» — значит уметь строить индивидуальную логику действий образа так, чтобы она выполняла, по определению К. С. Станиславского, «большую задачу» общественно-воспитательного значения.

А раз так, то «мастер действий» — актер — должен уметь подходить к логике действий с любой из ее сторон, должен

¹ К. С. Станиславский. Собр., соч., т. 1, 1954, стр. 120.

уметь всесторонне ее «обрабатывать», добиваясь от действия все большей и большей содержательности. Если актер игнорирует любую из сторон логики действия, он рискует нарушить логику образа в целом, или построить ее не так, как того требует «большая задача».

Например: если его действия не являются ответом на внешние раздражения, они не могут состояться, не могут быть логичны, каковы бы ни были намерения, идейные устремления и эстетические идеалы совершающего эти «действия» актера.

В репетиционной практике это постоянно случается: актер «ищет образ» в себе (чаще всего ложно толкуя завет К. С. Станиславского — «идти от себя»). Это лишает его возможности воспринимать то, что окружает его по пьесе и на сцене, а следовательно, и возможности действовать согласно логике образа.

Но, если его действия не продиктованы надлежащей субъективной целью, они тоже не могут состояться, не могут быть логичны, как бы настойчиво актер ни пытался откликаться на внешние раздражения. Эти раздражения ни к чему не будут его обязывать. А раз действие «не состоялось», оно не может быть ни содержательным, ни художественным.

Подобных примеров также сколько угодно. От актера требуют общения, и он «пялит глаза» на партнера («до боли в роговице», — по выражению А. Д. Дикого), полагая, что это и есть «общение». Но такое «общение» не имеет ничего общего с подлинным общением и потому делу не помогает. Ведь общаться можно только чем-то — на основе чего-то определенно-го; чтобы воспринимать окружающее, нужно занимать ту или другую точку зрения; чтобы оценивать происходящее, нужно иметь собственную позицию, собственные интересы. Нет их — не может быть и действия, каковы они — таковы и действия.

Если действия актера психологически мотивированы и являются ответом на внешние раздражения, то и в этом случае они могут оставаться, по существу, бессодержательными, если в них обнаруживаются только случайные, мимолетные интересы человека, но не раскрывается его «жизнь человеческого духа» в полном значении этого выражения, как его сущность.

Таковы многочисленные случаи, когда актеры на сцене вполне убедительно, логично курят, едят, одеваются, почесываются, хотя эти их действия ничего не добавляют к представлениям зрителей о сущности изображаемых ими лиц. Некоторым актеры любят такого рода действия. Им нравится натуральность, логичность пребывания на сцене как таковые; иной раз они искренне верят в то, что в этом они следуют заветам

К. С. Станиславского о «малых правдах» и о внимании к «простому физическому действию».

Но даже если в действиях актера и раскрывается «жизнь человеческого духа» образа, действия эти могут быть неуместны в произведении искусства, если сама эта «жизнь человеческого духа» не имеет идейной и познавательной ценности.

Так играют иногда роли, в которых велик соблазн патологического толкования — Офелию в «Гамлете», неврастенические образы Достоевского. В исполнении таких ролей актер иногда достигает как будто бы полного совершенства, полного овладения логикой образа. Но цель искусства все же остается не достигнутой. «Совершенный» образ оказывается не интересен потому, что, в сущности, актер показывает лишь болезнь как таковую. Такой «образ», при всей его натуральности, может даже отталкивать зрителей, не интересующихся клиникой.

В каждом отдельном случае может либо то, либо другое, либо третье — что-то определенное — мешать актеру действовать правдиво, выразительно, содержательно, художественно. Актер — в той мере «мастер действий», в какой он умеет найти это препятствие и устранить его. Если же таких помех много, то в этом случае «мастер действий» знает, в какой последовательности и как преодолевать их одну за другой.

Примером разностороннего подхода к построению логики действий образа может служить работа В. О. Топоркова над ролью Береста в пьесе А. Корнейчука «Платон Кречет».

Логика действий Береста, как и всякого живого образа, сложна, если можно так сказать, «многоэтажна», «многослойна». В первом акте он приезжает в дом Кречета за медицинской помощью, у него вскочил фурункул и болит рука; это, так сказать, один компонент логики его поведения. Далее, он впервые и ночью приехал в дом к незнакомому человеку — это также не может не влиять на логику его действий. Он — человек определенных жизненных навыков, определенной общественной среды. Он занимает значительное служебное положение. Если все это не найдет себе отражения в логике действий Береста — образ его не будет убедителен, правдив, достоверен. Но в этом ли сущность Береста? То ради чего стоит показывать его зрителям?

В. О. Топорков рассказывает, как, строя логику его действий в первом акте, он искал эту сущность и шел к ее воплощению. Пройденный им путь подобен постепенному углублению от верхнего слоя все глубже и глубже.

Постепенно овладевая препятствиями, артист пришел к главной черте, определяющей общественную значительность образа. Берест — рачительный хозяин, строитель жизни. Глав-

ная его заблуждения, чтобы найти сущность действия, что есть то, что является деятельностью, смотря на бо- щим Кречета этот известный

Но, кроме собственного полного возраста, знакомому человеку все это в целом вого акта, как

Благодаря многогранна, актера художнику Черныше- ловека.

✓ Как уже видно, человека, отличающегося практически с Первая обна- действий; втор- ляющем больш

Роль ма- действия мож- надлежащие к- ком и тем не м- зуется языком- правилам музы- по-своему.

В том, как- нормами, раск- ность. ✓

«Идти от своей работы с другой собствен- шим или мень- всегда соде- общеобязатель- ших действиях. ский практиче-

ная его забота, чтобы ничто в его «хозяйстве» не пропадало зря, чтобы силы, способности, энергия и творческая мысль людей нашли себе максимально плодотворное применение. Это и есть то, что характеризует его как политика, как общественного деятеля. Выражается это, между прочим, в том, как, несмотря на боль, Берест присматривается к вещам, окружающим Кречета: ему нужно разгадать, что представляет собой этот известный ему понаслышке, но лично не знакомый хирург.

Но, кроме того, Берест и человек определенного общественного положения, определенного воспитания, определенного возраста; кроме того, он пришел ночью в квартиру к незнакомому человеку; кроме того, у него болит рука. И только все это в целом определяет логику его действий в объеме первого акта, как логику индивидуальную.

Благодаря тому что логика действий Береста—Топоркова многогранна, «многослойна», она выражает идею автора и актера художественно, «в форме жизни», по выражению Чернышевского, — как сущность конкретного живого человека.

✓ Как уже говорилось, в логике действий каждого нормального человека содержится нечто общее и нечто индивидуальное, отличающее его от всех других людей. Эти «две логики» практически существуют как единая логика данного человека. Первая обнаруживается в выполнении малых и мельчайших действий; вторая — в строе этих малых действий, составляющем большие, длительные дела.

Роль малых дел и закономерностей общей логики действия можно иллюстрировать аналогиями. Все люди, принадлежащие к одной национальности, пользуются одним языком и тем не менее каждый человек этой национальности пользуется языком по-своему. Все музыканты подчиняются общим правилам музыкальной грамоты, но каждый пользуется ими по-своему.

В том, как каждый человек пользуется этими общими нормами, раскрывается, что он собой представляет как личность. ✓

«Идти от себя» в работе над ролью — это значит начинать работу с поисков в логике действий искомого образа и в своей собственной того, что является общим для той и для другой. Это общее для актера и для образа может быть большим или меньшим, в зависимости от многих причин, но оно всегда содержится в том, что в той и в другой логике общеобязательно, т. е. преимущественно, в малых и мельчайших действиях. Именно с них и рекомендовал К. С. Станиславский практически начинать работу по созданию образа.

«В каждой роли, — писал он, — надо учиться всему сначала: ходить, стоять, сидеть»¹. И в другом месте: «Каждый человек готовит себе известным, для всех обязательным способом свою пищу — жует, глотает ее, переваривает и т. д. Это обязательно для людей, живших до Р. Х., и тех, которые будут жить через несколько сот лет. Этот вопрос физиологический. То же и в нашем деле... Это есть психо-физиология, психо-и физико-техника творчества — и только»².

Здесь речь идет, хотя и об элементарной, но абсолютно обязательной общей элементарной логике действий. Ее законы столь же примитивны, так же элементарно абстрактны, так же на первый взгляд далеки от индивидуальной, воплощающей субъективный мир человека логики поведения каждого реального человека, как абстрактны, сухи и элементарны простейшие грамматические правила в сравнении с содержательной, яркой и образной живой человеческой речью, как законы формальной логики и геометрии.

➤ Но против правил грамматики, против законов геометрии и формальной логики, не зная их, человек может погрешить. Против законов общей логики действий, вообще говоря, ни один человек погрешить не может. Поэтому, вероятно, и нет такой науки — «всеобщей логики действий». Если бы она существовала, она бы в общей абстрактной форме констатировала лишь то, что не может быть иным, что очевидно, что нельзя ни нарушить, ни усовершенствовать.

Это относится ко всем случаям человеческого поведения, кроме одного-единственного случая — поведения актера на сцене. ➤

К. С. Станиславский говорил, что, например, всякое живое существо, вплоть до морского гада, очутившись в новой для него среде, прежде всего ориентируется, и единственное существо на земле, которое не ориентируется в новой среде, — это актер, выходящий на подмостки сцены, а долженствующий войти в комнату, в сад, на площадь и т. д.

➤ Логика действий есть связь субъекта с реальной средой. А актера на сцене окружает среда условная, т. е., конечно, вполне реальная, но имеющая для него и для зрителей условное значение. Как живой человек, находящийся среди реальных вещей, актер не может нарушить общую логику действий (в этом отношении он, разумеется, ничем не отличается от других людей), но как изображаемое лицо, как образ, находящийся в изображаемой на сцене среде, он не только может нарушить эту логику, но весьма

¹ К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 4, 1957, стр. 211.

² К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 294.

Перед макетом
немецкого фото-
навигатора на
газеты «Ланд
На всех фото-
«коленки»

...И ВСЕ В ИЗУМЛЕНИИ ОСТАНОВИЛИСЬ



Перед макетами искусственных спутников Земли. Репортаж немецкого фотографа Хорста Е. Шульца из Советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе (из датской газеты «Ланд ог фольк»).
На всех фотографиях зафиксирован момент значительной «оценки».



Служанка Эвриклея
омывает ноги Одиссею.
Рисунок на вазе



Полиник передает
Эрифиле ожерелье.
Рисунок на вазе

часть и...
ся в...
Б...
человеку...
Ему нужен...
выразительными...
ему совершенно...
нужна определенная...
он выражает...
цели — сверх-...
что-либо из предметов...
ему даже и не позвол...
душить Дездемону...
трису, играющую эту

Логика «малых де...
для того, чтобы из не...
ное действие и «жиз...
лица. Но «чем выше...
Н. В. Гоголь, — тем...
выставить его перед...
численные мелочи и...
лицо действительно...
ным, будет бледно и...
дет все ничтожно»¹.
Без соблюдения...
чах и подробностях...
ной логики действий...
будет все ничтожно

«Актер должен...
должен чувствовать...
ствия», — говорил...
Каждое самое...
наваемую цель, м...
или следующие др...
Действовать др...
когда цель действ...
нательное действ...
(или «ступенька»...
следствие измене

¹ Н. В. Гоголь...
М., Гослитиздат, 19...
стр. 662. С. 1 а...
6 П. Ершов

часто и нарушает ее. Поэтому ему «в каждой роли надо учиться всему сначала».

В реальной жизни то или иное явление внешнего мира человеку нужно реально, фактически переделать. Ему нужен результат, и это делает его действия логичными и выразительными, хотя выразительность эта сама по себе ему совершенно не нужна. Другое дело, актер на сцене. Ему нужна определенная логика действий, именно потому, что ею он выражает свою мысль и достигает своей общей цели — сверх-сверхзадачи. А реально, фактически, переделать что-либо из предметов или людей, окружающих его на сцене, ему даже и не позволено. Актеру, играющему Отелло, нужно душить Дездемону вовсе не для того, чтобы задушить актрису, играющую эту роль.

Логика «малых дел» нужна актеру тоже не сама по себе, а для того, чтобы из нее соткать логику больших дел — сквозное действие и «жизнь человеческого духа» изображаемого лица. Но «чем выше достоинства взятого лица, — писал Н. В. Гоголь, — тем ощутительней, тем осязательней нужно выставить его перед читателем. Для этого нужны все те бесчисленные мелочи и подробности, которые говорят, что взятое лицо действительно жило на свете: иначе оно станет идеальным, будет бледно и, сколько ни навяжи ему добродетели, будет все ничтожно»¹.

Без соблюдения актером логики действий образа в мелочах и подробностях, т. е. при нарушениях общей элементарной логики действий, «сколько ни навяжи ему добродетели, будет все ничтожно».

6

«Актер должен всегда действовать четко. Для этого он должен чувствовать все составные элементы данного действия», — говорил К. С. Станиславский².

Каждое самое малое действие, имеющее конкретную осознаваемую цель, можно разложить на «составные элементы», или следующие друг за другом моменты. А именно:

Действовать сознательно человек может только тогда, когда цель действия возникнет в его сознании. Так всякое сознательное действие зарождается. Это первый момент (или «ступенька») всякого осознаваемого субъектом действия.

Далее. Оно всегда протекает в конкретной среде и есть следствие изменений, происшедших в этой среде. Тогда в то-

¹ Н. В. Гоголь, Авторская исповедь. Н. В. Гоголь о литературе, М., Гослитиздат, 1952, стр. 240.

² К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 662.

рой момент (или «ступенька») всякого действия — приспособление действующим самого себя к качествам, свойствам объекта и к обстоятельствам, ■ которых ему нужно переделать объект, согласно своей цели.

Наконец, всякое действие — приспособление объекта и субъективной цели действующего. Это третий момент действия — действие в собственном смысле слова. Он невозможен без первых двух моментов, которые связаны с ним столь неразрывно, что все три момента по существу являются звеньями или «ступеньками» единого, целостного действия.

В результате третьего момента неизбежно изменяется соотношение интересов действующего с окружающей средой. Это изменение отражается в сознании действующего и опять влечет за собой возникновение ближайшей конкретной цели, которая чем-то отличается от предыдущей. Так вновь возникает первая ступенька (нового содержания), за ней вторая, за второй третья и т. д. Такова общеобязательная, элементарная логика всякого процесса действия.

Я добиваюсь чего-то от человека, партнера. Цель возникла так: либо мне указали на того, кто может помочь мне; либо я услышал его голос или увидел его; либо я увидел, что настал момент, подходящий для обращения к нему; либо увидел, услышал в окружающей среде нечто такое, что побудило меня обратиться к нему, обострив мою заинтересованность в том, что мне нужно, и т. п. Все это возможные случаи первого момента, или «оценка» действия. Условно назовем этот момент: «оценка».

«Оценка» произошла. Теперь мне нужно приспособить себя для того, чтобы действовать дальше. Тут может понадобиться: перейти в соседнюю комнату, перейти через комнату, повернуться к нему лицом, наклониться, сконцентрировать на нем свое внимание и т. п. Это второй момент. Условно назовем его: «пристройка».

После того как мое тело приспособлено к тому, чтобы воздействовать на партнера («пристроено»), наступает, собственно, «действие» — приспособление партнера к моим целям. Чтобы отличить эту третью «ступеньку» от первых двух, которые тоже суть действия, назовем условно третью «ступеньку»: «воздействие».

В результате я либо добьюсь своего, либо нет, либо, наконец, что-то отвлечет мое внимание от партнера. Во всех этих случаях вновь возникнет «оценка» и новая конкретная цель. Она будет вытекать из тех или иных существующих у меня общих интересов и из учета возникших обстоятельств. За «оценкой» последует «пристройка», за «пристройкой» «воздействие» и так далее.

Ни одно сознательное «воздействие» на объект не может возникнуть без предварительной «пристройки», и ни одна «пристройка» не может возникнуть без предварительной «оценки».

Это, разумеется, не значит, что за всякой «оценкой» всегда следует «пристройка» и за всякой «пристройкой» всегда следует «воздействие».

Для того чтобы практически и сознательно («со знанием дела») пользоваться этой голой абстрактной схемой чередования логических звеньев поведения, необходимо знать природу каждого из них. Поскольку они интересуют нас как действия, т. е. процесс психофизический и целенаправленный, то и рассматривать их природу нужно с двух сторон: со стороны психической и со стороны физической, мышечной, не отрывая, разумеется, одну сторону от другой.

Со стороны психической «оценка» — это установление в сознании связи между интересами (общей целью) и тем или иным внешним, объективным явлением. В акте «оценки» общая субъективная цель, конкретизируясь, превращается в частную цель объективного предметного содержания.

С внешней, мышечной стороны «оценка» — это всегда более или менее длительная и более или менее полная неподвижность. Пока цель не конкретизировалась (пока она еще только конкретизируется), мышечные движения не могут быть целесообразно подчинены ей. А так как они всегда целесообразны, то в момент «оценки» они имеют тенденцию прекратиться. Но «оценка» всегда следует за тем или иным действием, поэтому «оценка» может требовать известных движений, прекращающих предыдущее действие, или движений чисто рефлекторного порядка, типа «ориентировочного рефлекса» по Павлову. Тогда неподвижность следует за этими движениями, чтобы дальше перейти в «пристройку».

Так, если вы читаете или пишете и вас кто-то неожиданно окликнет или кто-то сообщит вам нечто важное, вы для того, чтобы «оценить» новое обстоятельство, вероятно, оторветесь от книги или письма и поднимете голову, повернете лицо или весь корпус. Все это будет выполнено единым непрерывным движением, за которым последует неподвижность — восприятие факта и установление связи его с вашими интересами. При всяком неожиданном и сильном раздражении извне (словесном ли, или любом другом) первым движением обычно бывает движение назад — мгновенная оборонительная реакция. Только за ней следует неподвижность.

«Оценка» — это процесс, в течение которого нужно образно говоря, «уложить в голову» нечто увиденное, услышанное, так

или иначе воспринятое, для того чтобы определить, что же делать, принимая во внимание новое обстоятельство.

«Уложить в голову» факт, может быть, во-первых, более или менее необходимо, в зависимости от того, затрагивает ли он, и в какой степени, интересы того, кто его воспринимает; и, во-вторых, более или менее трудно, в зависимости от неожиданности и содержания самого факта. Чрезвычайной важности и чрезвычайно неожиданный факт «уложить в голову» труднее всего. Незначительный и лишенный неожиданности — легче всего.

Чем труднее «оценка», тем соответственно она длительнее — тем длительнее неподвижность, следующая за первыми рефлекторными движениями. Таково общее правило. Оно действует всегда с поправкой на индивидуальные особенности нервной конституции субъекта и на то, в каком состоянии он находится в данный момент. Это видно даже на прилагаемой фотографии. «Все в изумлении остановились» перед макетами искусственных спутников земли. Каждый по-своему.

То, насколько значителен для субъекта воспринимаемый им факт, это выразится вовне в трудности и длительности его «оценки».

Если актер на сцене оценил тот или иной увиденный или сообщенный ему факт легко и быстро, это значит, что данный факт либо не затрагивает интересов изображаемого им лица, либо не является для него неожиданностью. И наоборот, если он долго и с трудом оценивает факт, значит, факт этот «задел его за живое» и, значит, он не ждал его.

Пропуски на сцене моментов «оценки» делают поведение актера в роли условным. Зритель видит, что актер играет роль, в которой все предусмотрено, все заранее известно, никаких неожиданностей для него нет и ничто не «задевает его за живое».

Природа «оценки» родственна тому явлению, которое называют: «удивляться». Но этим словом в общечитии мы называем лишь сильные степени «оценки», т. е. длительные, трудные оценки.

Игнорирование выразительности оценок часто влечет за собой смещение акцентов в рисунке роли. Тогда главные, существенные интересы образа легко делаются равнозначными его второстепенным, подчиненным интересам. Неясность сверхзадачи влечет за собой неопределенность замысла и идеи. Поэтому на сцене «оценки» прежде всего следует соблюдать, как того требует элементарная логика действий, обязательная для всех людей. Далее их следует делать такими, каковы они должны быть согласно индивидуальной логике образа, согласно его интересам.



РАФАЭЛЬ. Сикстинская мадонна



ДЖОТТО. Встреча Марии
и Елизаветы (фрагмент)



ВЕЛАСКЕС. Сдача Бреды
(фрагмент)

В том-то и дело, что
Мурову даже не пред-
ставились возможности
се. Если в поведении
общения не вызов
значить, что отъезд М
зов, что для нее факт
ся, вовсе не значит. Ч
всегда должны одина
может быть экспанси
шей Мурову или под
ми — это вопрос тол

То, как актриса г
рию взаимоотношени
ражение, между проч
ки» в сцене с Муровы
если актриса будет д
стоятельствах пьесы.

Мы уже приво-
В. О. Топорковым ро
в МХАТ в сцене возв
Топорков чрезвычайн
тюфа, и равнодушен
прочим, и в «оценках

Показательно, ч
ные для него сообще
размышлений. Как т
вообще оценивает со-
тируется в фактах л
ность получаемых с
в относительной для
но «пристройкам» о

Впрочем, в ро-
ли «оценки» и ве
разоблачения Тарт
очень трудно «уло-
рестраивающий во
неожиданности эт
зы. Будь она кор-
бы всей глубины в
вения разрушила

ки» «Пристрой
— в тот самы
кретная, предмет

В первом акте пьесы Островского «Без вины виноватые» Муров после предварительной подготовки, стараясь не слишком встревожить Отрадину, сообщает ей о предстоящем отъезде. Если в поведении актрисы, играющей роль Отрадиной, эти сообщения не вызовут значительных «оценок», то это будет значить, что отъезд Мурова не затрагивает серьезно ее интересов, что для нее факт его отъезда безразличен. Это, разумеется, вовсе не значит, что все исполнительницы роли Отрадиной всегда должны одинаково оценивать слова Мурова. Отрадина может быть экспансивной или сдержанной, до конца доверяющей Мурову или подготовленной тревожными предчувствиями — это вопрос толкования роли.

То, как актриса понимает роль, как она рисует себе историю взаимоотношений образов пьесы, все это найдет себе отражение, между прочим, и в том, каковы будут ее «оценки» в сцене с Муровым, но они обязательно будут происходить, если актриса будет действовать логично в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Мы уже приводили в качестве примера исполнение В. О. Топорковым роли Оргона в комедии Мольера «Тартюф» в МХАТ в сцене возвращения его из деревни. То, что Оргон—Топорков чрезвычайно заинтересован всем, касающимся Тартюфа, и равнодушен ко всему остальному, выражается, между прочим, и в «оценках».

Показательно, что при этом артист оценивает значительные для него сообщения без тяжелых раздумий или долгих размышлений. Как темпераментный француз, Оргон—Топорков вообще оценивает сообщения быстро и в данном случае ориентируется в фактах легко. Содержание интересов и значительность получаемых сообщений выражается не в абсолютной, а в относительной длительности «оценок» и в том, к каким именно «пристройкам» они ведут.

Впрочем, в роли Оргона, как играл ее В. О. Топорков, были «оценки» и весьма длительные. Это, например, момент разоблачения Тартюфа. Оргон оценивает факт, который ему очень трудно «уложить в голову», факт, в корне и глубоко перестраивающий всю логику его поведения. Значительности и неожиданности этого факта соответствует длительность паузы. Будь она короче, будь «оценка» меньше, мы не увидели бы всей глубины веры Оргона в Тартюфа, которая в эти мгновения разрушилась до основания.

7

«Пристройка» начинается немедленно после «оценки» — тот самый момент, когда в сознании возникла конкретная, предметная цель. «Пристройка» — это, в сущности,

преодоление физических преград, препятствий на пути субъекта к его цели, пока его внимание поглощено не ими, а целью последующего воздействия. Для этого они должны быть привычными, не требующими оценки. Такими препятствиями являются, во-первых, неприспособленность к воздействию на данный объект своего собственного тела и, во-вторых, неудобное для этого воздействия расположение хорошо знакомых предметов, обращение с которыми не требует к себе внимания.

Если на пути к ближайшей цели встанет препятствие, необычное, неожиданное, то преодоление этого препятствия сейчас же станет осознаваемой целью, она вытеснит прежнюю ближайшую цель и заменит ее новой, еще более близкой. Но и самая ближайшая из возможных целей требует обычно многих неосознаваемых движений, ведущих к ней. Они-то и входят в состав «пристройки». Так как эти движения объективно целесообразны, то «пристройка» есть действие.

Одна и та же цель в одних случаях достигается одной «пристройкой», в других — целым «трехчленом», состоящим из «оценки», «пристройки» и «воздействия» или даже целым рядом таких «трехчленов».

Для человека здорового встретить вошедшего гостя и для этого встать, пройти через всю квартиру — это одна «пристройка». А для тяжелобольного — только встать или хотя бы приподнять голову — это целое дело, целый поступок, к которому нужно приспособиться, пристроиться.

Для человека, который только еще овладевает новым для него делом, это дело обычно состоит из множества отдельных малых действий («операций», как говорят психологи). По мере овладения ими они автоматизируются, и целые группы или ряды их превращаются в одно дело. Так бывает, например, при изучении иностранного языка, при обучении танцу, фехтованию, при обучении чтению и письму, при обучении пению, при исправлении дикции и т. п. Так же дети обучаются ходить, бегать, да и вообще действовать.

Но обстоятельства могут сложиться и так, что одно привычное, освоенное дело опять распадется на ряд «ступенек» или операций, каждая из которых потребует осознания своей ближайшей цели. Этими обстоятельствами могут быть: болезнь, неожиданные препятствия, неудачи и т. п.

Хороший пример такого разложения одного привычного дела на осознаваемый ряд составляющих его частных действий дан в «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого. Вот рассказ о том, как Мересьев заново обучался ходить: «Его составные ноги отличались от обычных прежде всего отсутствием эластичности. Он не знал их свойств и не выработал в себе

привычки, своего рода рефлекса, чтобы менять положение ног при хождении, переносить тяжесть с пятки на ступню, делая шаг, и снова перекладывать тяжесть корпуса на пятку следующей ноги. И, наконец, ставить ступни не параллельно, а под углом, носками врозь, что придает при передвижении большую устойчивость.

Все это приходит к человеку в раннем детстве, когда он под надзором матери делает первые неуклюжие шажки на мягких коротеньких ножках. Эти навыки запечатлеваются на всю жизнь, становятся естественным импульсом. Когда же человек надел протезы и естественные соотношения его организма изменились, этот с детства приобретенный импульс не помогает, а, наоборот, затрудняет движения. Выработывая новые навыки, приходится все время его преодолевать. Многие, лишившись ног, не обладая силой воли, до старости не могут снова постигнуть легко дающееся в детстве искусство ходить»¹.

А. Мересьев обладал силой воли и заново овладел этим искусством. Мало этого, он обучился вновь и более сложному искусству управления самолетом. «Он работал не только с упорством, как тогда, когда он учился ходить, бегать, танцевать. Его охватило настоящее вдохновение. Он старался проанализировать технику полета, обдумать все ее детали, разложить ее на мельчайшие движения и разучить каждое движение особо. Теперь он изучал, именно изучал то, что в юности постиг стихийно; умом доходил до того, что раньше брал опытом, навыком. Мысленно расчленив процесс управления самолетом на составные движения, он вырабатывал для себя особую сноровку для каждого из них, перенося все рабочие ощущения ног со ступни на голень»¹.

Один и тот же человек к разным объектам будет пристраиваться по-разному; к одному и тому же объекту разные люди будут пристраиваться опять-таки по-разному. К столу с закуской голодный человек будет пристраиваться не так, как сытый, гурман не так, как равнодушный к еде. Всякий человек пристраивается к незнакомому не так, как к знакомому, к малознакомому не так, как к многолетнему сослуживцу или другу, к жене не так, как к матери или дочери, к начальнику не так, как к подчиненному, к противнику не так, как к единомышленнику.

Нередко по «пристройке» (как и в приведенных примерах) уже видно отношение действующего к тому объекту, на который он собирается воздействовать.

¹ Б. Полевой, Повесть о настоящем человеке, Воениздат, 1950, стр. 175.

² Там же, стр. 256—257.

«Пристройки» могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны. Тем не менее они поддаются некоторой общей классификации.

Прежде всего все «пристройки» могут быть разделены на две группы: «пристройки» для воздействия на неодушевленные предметы и «пристройки» для воздействия на партнера — живого человека.

Движения, входящие в состав «пристроек» первой группы, совершенно очевидно продиктованы действительными или предполагаемыми объективными свойствами предмета и обстоятельствами, в которых совершается действие. Вещественные предметы, по мере того как они познаются на практике человеком, сами, так сказать, обучают его правильным «пристройкам».

Правда, в занятиях спортом при освоении новой профессии тренер или инструктор ускоряют этот процесс обучения, показывая ученику, как приспособиться к снаряду или инструменту, чтобы действовать ловко, успешно. Но это случаи специальные.

На сцене актер всегда окружен предметами, многие из которых являются лишь изображением того или иного предмета: деревья — это все же не деревья, камни — не камни, стены — не стены. Поэтому актеру приходится заново учиться пристраиваться и к неодушевленным предметам, в частности, к таким, к которым он безошибочно пристраивается в жизни чуть не каждый день. Приходится уметь пристраиваться к пище из папье-маше и к цветку из проволоки и бумаги, в то время как к подлинной еде и к живому цветку пристроиться умеет любой человек. Мало этого. Умение, о котором идет речь, включает в себя не только учет отсутствующих качеств предмета, но и учет воображаемых обстоятельств, в которых находится действующее лицо, — его отношение к объекту, степень заинтересованности и т. д.

Достигается это умение упражнениями с «пустышкой» или с «воображаемыми предметами». Они требуют как изучения логики обращения с действительными, подлинными предметами, так и воображения — умения учитывать вымышленные условия, в действительности отсутствующие.

К. С. Станиславский придавал большое значение этим упражнениям. Они содержат в себе, как в зародыше, самое существо профессиональной актерской техники: они тренируют умение строить логику действий на основе и объективных данных, и активной работы воображения.

Еще более сложную картину представляют собой «пристройки» второй группы — для воздействия на живого человека, партнера.

ФЕДОТОВ. Разборчивая невеста



ФЕДОТОВ. Свежий кавалер



ПЕРОВ. Приезд
гувернантки
в купеческий дом



РЕПИН. Отказ
от исповеди



«Мария Стюарт» Ю. Словацкого ■ «Театре Польском»



ГЕ. Что есть истина?



СУРИКОВ. Утро стрелецкой казни (фрагмент)

Характер «пристройки» всегда определяется свойствами объекта воздействия. Но человек, как такой объект, всегда обладает присущими ему, и только ему, свойствами ума, темперамента, воли, опыта и пр. Свойства эти чрезвычайно сложны и не поддаются ни точному определению, ни объективному измерению. Поэтому, пристраиваясь к воздействию на живого человека, мы вынуждены исходить из своих субъективных представлений о его свойствах и качествах (разумеется, такие субъективные представления могут быть относительно верны объективно). Причем главную роль здесь играет ощущение зависимости или независимости от партнера и представление действующего о соотношении сил его и его партнера.

Например, я имею право требовать, партнер обязан мне повиноваться; я сильнее его; я нужен ему больше, чем он мне. Или: я не имею права требовать, он имеет право и возможность отказать мне; он сильнее меня; я ему не нужен, хотя он мне очень нужен. В первом случае «пристройки» будут одни, во втором другие. С наибольшей ясностью это обнаруживается в нашей действительности во взаимодействиях служебных. Так, офицер для воздействия на солдата будет не так пристраиваться, как для воздействия на старшего по званию офицера или на начальника. Помощник режиссера не так будет пристраиваться для воздействия на только что поступившего в театр сотрудника, как для воздействия на главного режиссера или на директора театра.

Таким образом, «пристройки» для воздействия на живого человека можно разделить на группы: одну назовем «пристройки снизу», другую — «пристройки сверху». А так как пристраиваться «сверху» и пристраиваться «снизу» можно в разной степени, то легко себе представить некоторую среднюю, промежуточную «пристройку» — третью группу «пристроек» — «пристройки наравне».

Пристраивается ли данный человек для воздействия на данного партнера, с данной целью и в данных конкретных условиях «сверху», «снизу» или «наравне» — это определяется его представлением о соотношении сил его и партнера и ощущением зависимости или независимости в данный момент.

Это представление может быть основательно и справедливо, как в приведенных выше примерах; может быть основательно, но несправедливо. Так, в эксплуататорском обществе оно часто определяется имущественным положением и классовой принадлежностью. Оно может быть неосновательно и несправедливо, т. е. обосновано ложными представлениями. Так, представление о соотношении сил опирается иногда толь-

ко на внешние, несущественные или случайные признаки объекта воздействия, такие, как одежда, наружность, осанка, манера держать себя и т. д. Например, к плохо одетому человеку порой кое-кто пристраивается «сверху», хотя это и лишено оснований. Недаром пословица говорит, что «по одежке встречают, по уму провожают».

Характер той или иной «пристройки» зависит не только от представлений о качествах партнера, но и от представлений о собственных качествах (об уме, силе и пр.).

Людям, привыкшим приказывать, людям самоуверенным, властным, людям нахальным и наглым, а в буржуазном обществе имущим — в одних случаях основательно, ■ других нет — свойственна тенденция пристраиваться «сверху».

Это, разумеется, отнюдь не значит, что, например, все начальники и командиры всегда и обязательно пристраиваются «сверху», а все подчиненные «снизу». Это значит лишь то, что весь жизненный опыт взаимоотношений каждого данного человека с социальной средой сказывается на его представлениях о своих силах и правах, а это, ■ свою очередь, влияет на представления о соотношении сил своих и партнера и влечет за собой тенденцию преимущественно к тем или другим пристройкам. Причем человек, максимально расположенный к «пристройкам сверху», при известном стечении обстоятельств будет пристраиваться «снизу».

Так, мать или отец, уговаривая больного ребенка, могут пристраиваться «снизу», хотя это явно не соответствует соотношению сил. Здесь характер «пристройки» будет обусловлен тем, что родители нуждаются в определенных действиях ребенка, зависят от них. Любовь, внимание, заинтересованность в партнере вообще, и часто вопреки соотношению сил ведут к «пристройке снизу». В некоторых семьях «культ ребенка» выражается, в частности, в том, что взрослые пристраиваются к нему «снизу». Кстати говоря, результатом этого оказывается ложное представление ребенка о своих правах и достоинствах, что делает его избалованным и неприспособленным к жизни.

И, наоборот, самый скромный, робкий или зависимый человек при надлежащих обстоятельствах будет пристраиваться «сверху» для воздействия на самого сильного или наглого партнера.

Так, в пьесе Островского «Трудовой хлеб» в десятом явлении второго действия Корпелов разговаривает с Потроховым, пристраиваясь «сверху», хотя Корпелов знает, что Потрохов несравнимо богаче и независимее его. Но оскорбленное человеческое достоинство заставляет Корпелова забыть о своей зависимости и о соотношении сил. Еще более яркий пример —

поведение Оброшенова в третьем акте пьесы Островского «Шутники». Это «пристройки», так сказать, «заданные автором» и выражающие перемену отношения к партнеру.

Таким образом, в характере «пристройки» находит себе отражение внутренний мир человека — и его прошлый жизненный опыт и то, как он воспринимает и оценивает наличные окружающие его обстоятельства.

Если, например, в роли Победоносикова в «Бане» В. Маяковского актер пренебрежет «титаническим самоуважением» как основной чертой образа, то образ этот будет лишен той определенности, яркости, остроты, каких требует пьеса. А как в логике действий выразится это «титаническое самоуважение»? Прежде всего в подлинных, правдивых «пристройках сверху».

В этой же пьесе, во втором действии, в сцене Победоносикова и Ночкина, логика действий до очевидности ясно требует от последнего перехода от «пристроек снизу» или «наравне» к пристройке «сверху». (И, может быть, обратного перехода в пристройках Победоносикова.) Вот это место:

Победоносиков. Чудовищно! Непостижимо! Кто? Растратчик! Где? У меня! В какое время? В то время, когда я веду мое учреждение к социализму по гениальным стопам Карла Маркса и согласно предписаниям центра...

Ночкин. Ну что ж, Карл Маркс тоже в карты поигрывал.

Победоносиков. Карл Маркс? В карты? Никогда!!!

Ночкин. Ну, вот, никогда... А что писал Франц Меринг? Что он писал на семьдесят второй странице своего капитального труда «Карл Маркс в личной жизни»? Играл! Играл наш великий учитель..

Победоносиков. Я, конечно, читал и знаю Меринга. Во-первых, он преувеличивает, а во-вторых, Карл Маркс действительно играл, но не в азартные, а в коммерческие игры.

Ночкин. А вот одноклассник, знаток и современник, известный Людвиг Фейербах пишет, что и в азартные.

Победоносиков. Ну да, я читал, конечно, товарища Фейербахова. Карл Маркс иногда играл и в азартные, но не на деньги...

Ночкин. Нет... На деньги.

Победоносиков. Да, но на свои, а не на казенные.

Ночкин. Положим, каждый, штудировавший Маркса, знает, что был, правда, однажды, памятный случай и с казенными.

Победоносиков. Конечно, этот исторический случай заставит нас, ввиду исторического прецедента, подойти внимательнее к вашему проступку, но всё же...

Ночкин. Да бросьте вы вола вертеты! Не играл никогда Карл Маркс ни в какие карты. Да что мне вам рассказывать! Разве вы человека поймете? Вам только чтоб образцам да параграфам соответствовало. Эх ты, портфель набитый! Клипса канцелярская!

Мобилизованность, готовность к выполнению конкретного действия К. С. Станиславский называл «позывом к действию» и придавал ей большое значение.

«Пристройка» для воздействия на партнеров — это своеобразная «мускульная мобилизованность», лишь частично выражающаяся в осуществленных движениях, причем иногда мельчайших и тончайших и тем не менее всегда ясно видимых и понятных. Но «пристройка сверху», как и «пристройка снизу», ни в какой мере не есть поза. В той же самой позе можно пристроиться и «сверху», и «снизу», и «наравне». Поза останется одна и та же, мускульная мобилизованность в каждом случае будет другая и выразится она в движениях, из которых каждое в отдельности едва уловимо, чуть заметно и не меняет позы в целом.

8

Со стороны внешней, физической «пристройки сверху» противоположны «пристройкам снизу». Пристраивающийся «снизу» тянется к партнеру, он готовится получить просимое так, чтобы как можно меньше затруднять партнера, он вынужден ждать и полон готовности воспринять любую реакцию партнера — небрежно брошенное слово, кивок головы, легкий жест. В каждое мгновение он должен быть готов к ответу. Поэтому «пристройка снизу» есть пристройка снизу, между прочим, и в буквальном смысле слова. Чтобы поймать взгляд партнера, чтобы видеть его глаза, удобнее смотреть на партнера несколько снизу вверх. Таким образом «пристройка снизу» связана с мускульной тенденцией «быть ниже» партнера. Пример такой пристройки дан Пушкиным в «Скупом рыцаре»:

Я свистну — и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

«Пристройку сверху», наоборот, характеризует тенденция быть выше партнера. «Быть выше» — значит прежде всего выпрямить позвоночник, т. е. откинуться от партнера.

«Пристройка наравне» характеризуется соответственно мышечной освобожденностью, или даже разболтанностью, небрежностью.

Хорошей иллюстрацией «пристройки сверху» может служить рассказ К. М. Симонова «Прибавочная стоимость», напечатанный в «Правде» от 2 марта 1958 года. К. Симонов пишет:

Сначала было так: мы приехали вечером в маленький городок и ужинали с учителями средней школы или, как их здесь, в Южной Америке, да и вообще на Западе, более величественно называют — профессорами лица.

Должно быть, из интереса к нашей стране хозяева, умеряя свои южные темпераменты, старались больше спрашивать, чем говорить, и за столом, хотя кувшины с вином часто нагибались к стаканам, царила та сдержанность, которая обычно отличает беседу, одинаково интересную для всех.

Так было полвечера, пока к столу не подсел один, запоздавший. Нельзя сказать, чтобы он был негостеприимен или нелюбезен и все же он как-то сразу выделялся из всех других. Он говорил немножко громче других, хотя пил меньше; сидел, развалясь, и хотя другие тоже сидели отнюдь не как ученики за партами, но то, как сидел он, было сразу заметно. Как видно, он привык обращать на себя внимание... Он развязней других задавал вопросы и небрежнее слушал ответы, перебивал соседей чуть-чуть чаще, чем это делали другие; и локти его, едва он сел, как-то сами собой раздвинули вокруг него чуть-чуть больший кусочек пространства, чем вокруг других людей, тесно и дружно сидевших за столом.

Ни в том, что говорил этот человек, ни в том, как он спрашивал, ни в том, как он спорил или соглашался, не было ровно ничего, что выделяло бы его в лучшую сторону по сравнению с остальными, скорее — напротив; однако в его повадке сидело что-то, неистребимо уверенное в себе и в том, что он выделяется среди окружающих именно в лучшую сторону, и мы, гости, должны замечать это...

На следующий день мы оказались в компании врачей. Снова были длинные разговоры за столом, и снова среди шести или семи человек, с которыми мы сидели, оказался один, чем-то похожий на того, вчерашнего. Пожалуй, менее откровенно, чем тот, но он тоже чем-то неумовимо выделялся, делал значительные паузы, сказав самую обыкновенную вещь, нетерпеливо подергивал головой, когда кто-нибудь говорил дольше, чем ему хотелось, и вообще сидел за столом, как человек, только из скромности не подчеркивающий того, что он подарок для окружающих...

На третий день судьба свела нас с довольно разношерстной компанией людей разных профессий. Душой общей беседы был человек, с которым мы познакомились в этом городке три дня назад, — врач-ветеринар, состоявший на государственной службе, уже немолодой, глубоко преданный своему делу и превосходно знавший свой край.

Но в нашей же компании оказался и еще один человек — молодой адвокат, недавно приехавший из столицы, весь вечер все заметней и заметней равновесивший к тому, вполне естественному вниманию, которое мы оказывали нашему знакомцу — врачу. Адвокат несколько раз с разбега врывался в разговор, стремясь перенять общее внимание, и когда это ему не удавалось, — на лице его можно было видеть, я бы сказал, не столько обиду, сколько удивление.

«Чего он вам дался, этот ветеринар? — как бы говорило его лицо. — Почему вы слушаете его, вместо того, чтобы слушать меня?»

В конце концов, отчаявшись овладеть общим вниманием, он поднялся первым и ушел, сославшись на какие-то дела, о которых он вначале забыл.

На обратном пути, вспомнив эти три вечера, и трех людей, в каждом из которых не было ничего особенного, но каждый из которых вел себя как-то особенно по сравнению со всеми окружающими, я поделился своими наблюдениями с соседом по машине. Он насмешливо прищурил черные веселые глаза:

— Как же так, ничего особенного?

— Вот именно! — настаивал я. — Ни в том, ни в другом, ни в третьем не было ровно ничего особенного. А вели они себя с окружающими так, словно в них что-то есть.

— Конечно, есть! — На этот раз мой спутник вполне откровенно усмехнулся. — Если не в них, то, во всяком случае, у них. У всех троих есть коровы и овцы, вернее — деньги в коровах и овцах. У профессора

лица — шесть тысяч овец и две тысячи коров; у доктора — столько же коров, но немножко меньше овец, а у адвоката — вдвое больше и того и другого, впрочем, лишь в перспективе: его отец уже давно умирает, но никак не умрет. Они садятся с вами за стол и взамен собственного авторитета бросают на весы беседы своих овец и коров. Они — богатые люди и привыкли, что это действует, создает им прибавочную стоимость в глазах окружающих. У нас ведь, как это ни смешно, — капитализм!

В рассказе А. П. Чехова «Толстый и тонкий» не трудно увидеть, как «пристройки наравне», после того как «тонкий» оценил общественное положение «толстого», сменились «пристройками снизу».

Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемоданы, узлы, картонки съежились, поморщились...

В рассказе «Первый любовник» «пристройки снизу» пришли на смену «пристройкам сверху». Актер — «первый любовник» — Поджаров, вообще говоря, имеет склонность пристраиваться к собеседникам, обывателям провинциального городка, «сверху». Как пишет Чехов, — «стараясь придать своему лицу небрежно-скучающее выражение». Но, уличенный во лжи и перепуганный угрожающей дуэлью, он в конце рассказа «старался казаться равнодушным, улыбаться, держаться прямо, но натура не слушалась, голос его дрожал, глаза виновато мигали и голову тянуло вниз».

Здесь Чехов, что особенно важно для нас, отмечает произвольность характера «пристройки». В «пристройке» тело человека, вопреки его желаниям, выдает его субъективное ощущение соотношения сил, его ощущение зависимости или независимости от партнера.

Бесконечно разнообразные «пристройки» можно обнаружить и в произведениях изобразительного искусства, начиная с античной вазовой живописи. Причем многие из них явно относятся к «пристройкам сверху», многие — к «пристройкам снизу».

Так, возьмем рисунок на вазе «Служанка Эвриклея оmyвает ноги Одиссею». Одиссей после многолетних странствий вернулся в родной дом; он еще не узнан, хотя всем своим видом и даже голосом напоминает Эвриклею ее господина. Во время омовения, очевидно, происходит беседа — Одиссей «пристроен» к собеседникам «сверху», Эвриклея к Одиссею — «снизу»¹.

¹ Рисунок взят нами из книги Н. А. Куна, Легенды и мифы Древней Греции, Учпедгиз, 1957, стр. 394.

Вот другой рисунок на древнегреческой вазе: «Полиник передает Эрифиле ожерелье». Ему нужно склонить на свою сторону Эрифилу, чтобы она принудила Амфиария идти против Фив; зная ее корыстолюбие, он дарит ей драгоценное ожерелье Гармонии, жены первого царя Фив, Кадма. Здесь Полиник «пристроен снизу», Эрифила — «сверху»¹.

Любопытно, что «пристройки», которые можно обнаружить на этих рисунках, относительно свободны — каждая из них выражена «сверху» или «снизу» не в очень большой степени, в них нет ни полной зависимости, ни полной независимости. Вероятно, это и в некоторой степени характеризует взаимоотношения между людьми в античном обществе; здесь еще не изжита патриархальная простота, здесь больше человеческого достоинства, чем, скажем, в обществе феодальном или капиталистическом.

Более ярким примером «пристройки снизу» может служить фигура папы Сикста в Сикстинской мадонне Рафаэля, так же как и одна из фигур (какая именно — это сразу же видно) на картине Джотто «Встреча Марии и Елизаветы». На этой же картине другая фигура (какая именно — это опять-таки очевидно) может служить примером не очень яркой «пристройки сверху».

На полотне Веласкеса «Сдача Бреды» можно опять увидеть ярко выраженную «пристройку снизу» и менее яркую «пристройку сверху». Конечно, для того чтобы в произведениях изобразительного искусства увидеть «пристройки», — нужно взглянуть на них как на запечатленный момент совершающегося действия, представляя себе, что за этим моментом может произойти ■ следующие мгновения.

В русской жанровой и исторической живописи XIX века образцов «пристроек» самого разнообразного характера множество. Хорошие примеры «пристроек снизу»: Юшанов — «Проводы начальника», Федотов — «Разборчивая невеста»; «пристроек сверху»: Федотов — «Свежий кавалер», Перов — «Приезд гувернантки в купеческий дом», Репин — «Отказ от исповеди», Ге — «Что есть истина?» (фигура Пилата), Суриков — «Утро стрелецкой казни» (фигура Петра I).

В современной графике пример «пристроек снизу» и «сверху» можно видеть на иллюстрации художников Кукрыники к повести Гоголя «Шинель».

Чрезвычайно яркий образец «пристройки сверху» — фотография артиста М. Михайлова в роли Капулетти в балете «Ромео и Джульетта» в Большом театре.

¹ Рисунок взят там же, стр. 431.

Что касается драматического театра и кино, то примеров самых разнообразных «пристроек», в том числе вполне определенного характера можно было бы привести множество.

Мы приводим фотографию из спектакля «Мария Стюарт» Ю. Словацкого в «Театре Польском» (Варшава). Она любопытна тем, что «пристройку» артиста И. Гоголевского в роли Риццио следует отнести к «пристройкам снизу», хотя в пространстве он расположен выше, чем его партнерша. Артистка Нина Андрыч в роли Марии, наоборот, «пристроена сверху», хотя в пространстве она расположена по мизансцене ниже, чем ее партнер. Из этой иллюстрации видно, что «пристройка» отнюдь не совпадает с позой или мизансценой.

Из приведенных примеров (от античной живописи до Кукрыниксов и от Островского до Маяковского) видно как то, что существуют типы «пристроек», так и то, что нет двух совершенно одинаковых «пристроек», что принадлежность каждой конкретной «пристройки» к тому или другому их «типу» отнюдь не исчерпывает ее индивидуальных особенностей.

Своеобразие каждой конкретной «пристройки» можно иллюстрировать, сравнив две «пристройки», описанные Лермонтовым — одну в «Мцыри», другую в «Беглеце».

Он на вопрос не отвечал,
И с каждым днем приметно вял;
И близок стал его конец.
Тогда пришел к нему чернец
С увещеваньем и мольбой;
И гордо выслушав, больной
Привстал, собрав остаток сил,
И долго так он говорил...

(Мцыри)

Селим пришельца не узнал;
На ложе мучимый недугом
Один, — он, молча, умирал...
«Велик аллах! от злой отравы
Он светлым ангелам своим
Велел беречь тебя для славы!» —
«Что нового?» — спросил Селим,
Подняв слабеющие вежды,
И взор блеснул огнем надежды!..
И он привстал, и кровь бойца
Вновь разыгралась в час конца.

(«Беглец»)

Ситуации во многом сходные. И тот и другой герой умирают. Оба находятся в состоянии крайнего изнеможения; каждый из них, выслушав партнера, «привстал».

Но Лермонтов в немногих словах описывает подробности логики действий того и другого, и эти подробности выражают своеобразие переживаний каждого.



КУКРЫНИКСЫ. Иллюстрация
к повести Гоголя «Шинель»

ЮШАНОВ. Проводы
начальника





КУКРЫНИКСЫ. Иллюстрация
к рассказу Чехова «Тоска»



КУКРЫНИКСЫ. Иллюстрация
к рассказу Чехова «Спать хочется»

Селим — он...
еще в...
с ним...
сам...
фразой: «Валик...»
шней за...
монтов...
задежды... Селим...
всю реальную...

Валовь...

Поведение Мичурин...
покаяния, смирения и...
говорит о гордой...
верности своим идеалам...

Поведение Селима...
духа: он...
ции и не для обличения...
Первая его мысль...
«пристроился», чтобы...
Взор, «блеснувший огнем»...
Причем требование...
скоро герой в полусон...
приподняв вежды, а в...
в том, как он привст...
щего обнаружилась...
кровь бойца. По сути...
совершенно другого...

Весьма часто, когда...
не «не получается», он...
выполняет само это...
нием определенных...
неудачи обычно леж...
всего именно в «при...
зовать, вовсе не выпол...
которую он не выпол...
ствует индивидуальн...
ности, потому что он...
ся». Поэтому то оно и...
рушена целесообразн...

Мцыри раньше на допрос не отвечал, теперь он «гордо выслушал» и приготовился долго говорить, а для этого «привстал, собрав остаток сил».

Селим находился в полусознательном состоянии: «Что нового?» — он спрашивает, «подняв слабеющие вежды», — т. е. все еще в полузабытье, не отдавая себе отчета в том, кто перед ним, откуда и с чем пришел, хотя это его друг. Поэтому сам вопрос следует за традиционной, так сказать, ритуальной фразой: «Велик аллах! от злой отравы» и т. д. Но в следующий за вопросом момент сознание Селима прояснилось. Лермонтов указывает на одно движение: «...взор блеснул огнем надежды!» Селим узнал пришельца и впервые «оценил» всю реальную обстановку. За «оценкой» следует «пристройка»:

...он привстал, и кровь бойца
Вновь разыгралась в час конца.

Поведение Мцыри до всяких слов исключает возможность покаяния, смирения или чего бы то ни было подобного; оно говорит о гордой непреклонности убеждений, о незыблемой верности своим идеалам. Это очевидная «пристройка сверху».

Поведение Селима выражает иную «жизнь человеческого духа»: он пристраивается не для исповеди, не для демонстрации и не для обличения; он — не мыслитель и не философ. Первая его мысль после полузабытья — мысль о борьбе. Он «пристроился», чтобы узнать, чтобы действовать, бороться. Взор, «блеснувший огнем надежды», требует ответа, отчета. Причем требование это заключено не в самом вопросе, коль скоро герой в полусознании и произносит свои слова, едва приподняв вежды, а в той паузе, которая следует за вопросом, в том, как он привстал, в том, что в этом движении умирающего обнаружилась надежда и ожившая («разыгравшаяся») кровь бойца. По существу, это тоже «пристройка сверху», но совершенно другого характера, чем «пристройка» Мцыри.

Весьма часто, когда у актера то или иное действие на сцене «не получается», он ищет причину неудачи в том, как он выполняет само это действие, скажем, связанное с произнесением определенных слов. Между тем действительная причина неудачи обычно лежит в предыдущем действии, и чаще всего именно в «пристройке»: либо актер пытается воздействовать, вовсе не пристроившись к партнеру, либо «пристройка», которую он выполняет, по своему характеру не соответствует индивидуальной логике изображаемого лица, в частности, тому конкретному воздействию, которое «не получается». Потому-то оно и «не получается» — в выполнении его нарушена целесообразность, логика.

«Пристройки» обладают чрезвычайной выразительностью именно потому, что они произвольны. Они «автоматически», рефлекторно выдают то, что делается в душе человека: и его душевное состояние, и его отношение к партнеру, и его представление о самом себе, и степень его заинтересованности в цели.

Непроизвольность «пристроек» придает им особую ценность в актерском искусстве, но она же и затрудняет сознательное пользование ими. Как сознательно строить то, что по природе своей должно быть произвольным? Ответ на этот вопрос изложен выше — там, где речь шла о делении логики действий. Делая логику действий, можно «пристройку» превратить в сознательное цельное действие; осваивая его путем тренировки, можно вернуть его в сферу действий произвольных.

Учиться верно пристраиваться к партнеру актеру нужно для того, чтобы, не думая об этом, пристраиваться в каждом отдельном случае так, как того требует индивидуальная логика действий изображаемого лица и предлагаемые конкретные обстоятельства. Так человек, исправляющий дикцию, вынужден заботиться об артикуляции, но задача его решена только тогда, когда он говорит верно, не думая о ней.

9

Характер мускульной мобилизованности «пристроек» связан с ощущением (разумеется, подсознательным) веса собственного тела.

Действуя, человеку приходится орудовать своим телом, которое имеет определенный вес. Человек молодой, сильный, здоровый не замечает веса своего тела и отдельных органов его, не ощущает и тех усилий, которые нужны для того, чтобы встать, повернуть голову, поднять ее, поднять руку, повернуть корпус и т. д. Тот же самый человек, находясь в состоянии утомления или после тяжелой болезни, менее расточителен в расходовании сил. Для дряхлого, больного, «согбенного» старика груз собственного тела может быть почти непосильным. Он, разумеется, не думает о весе своих рук и ног, но он ощущает, что всякое движение требует от него усилий.

Если у человека мало сил, он делается осторожен и предусмотрителен в движениях: избегает лишних движений, резких поворотов, неустойчивых положений, широких жестов. Поэтому то действие, которое сильный человек совершит двигаясь смело, широко, расточительно, человек слабый, старый, больной совершит бережно, экономя силы.

Таким образом, вес тела играет роль как величина, относительная к силам человека. Между самым сильным, здоро-

вым и мате-
большим и ст-
более или ме-
При этом суш-
стояние его
минуту.

Иногда
значит, и дв-
иногда моло-
тяжел и роб-
ный человек

Увлечен

ляют» чело-
иант отно-
ожидание по-
относительно
строения, о-
своей силы,
чет за собой
шую муску-
ловы, корпу-
приподнять
ростки под-
пляска сод-
демонстрац-
этим весом

Здесь
входящих
выражает
томатическ-
ходство, п-
«пристрой-
тенденцию
всяких изл-
воночника
тая голова

С. М. I
на скудость
ловческого
сать труд об-
ное высказы-
«Я не зн-
ражали ува-
бы вытянуть
категори-

вым и молодым человеком, с одной стороны, и самым слабым, больным и старым, с другой, расположены все люди. Каждый более или менее приближается либо к тому, либо к другому. При этом существенное значение имеет сознание человека, состояние его духа, вплоть до настроения его в каждую данную минуту.

Иногда старый, тучный и больной человек действует (а значит, и двигается) неожиданно смело, решительно и легко; иногда молодой, сильный и здоровый сутулится, осторожен, тяжел и робок в движениях; иногда бодрый, легкий и активный человек мгновенно «увядает», а «увядший» оживает.

Увлеченность делом, перспективы успеха, надежды «окрыляют» человека, увеличивают его силы и тем самым уменьшают относительный вес его тела. Падение интереса к делу, ожидание поражения, угасание надежд уменьшают силы или относительно увеличивают вес тела. Поэтому улучшение настроения, оживление надежд, появление перспектив, сознание своей силы, уверенность в себе, в своих правах — все это влечет за собой выпрямление позвоночника, подъем головы и общую мускульную мобилизованность «кверху», облегчение головы, корпуса, рук, ног и прочего, вплоть до открытых глаз, приподнятых бровей и улыбки. Всем известно, что дети и подростки подпрыгивают от радости. Знаменательно, что и всякая пляска содержит в себе преодоление веса собственного тела, демонстрацию силы человека, демонстрацию победы над этим весом.

Здесь же лежит и причина общего характера движений, входящих в состав «пристройки сверху». «Пристройка» эта выражает (разумеется, рефлекторно, подсознательно, как автоматическое следствие психических факторов) силу, превосходство, право, власть, уверенность в себе и т. д. Поэтому «пристройка сверху» включает в себя не только мускульную тенденцию «кверху», но и легкость, освобожденность мышц от всяких излишков напряжения. В частности, выпрямление позвоночника сочетается в ней с освобожденностью плеч, поднятая голова — с освобожденностью лба и бровей¹.

¹ С. М. Волконский в книге «Выразительный человек», жалуясь на скудость научной литературы о художественной выразительности человеческого тела, упоминает о невыполненном намерении Лессинга написать труд об «убедительности телесного красноречия» и приводит любопытное высказывание некоего Энгеля, который в конце XVIII века писал:

«Я не знаю такого народа, ни такой категории людей, которые бы выражали уважение и почтение тем, что поднимали бы голову и стремились бы вытянуть свой рост. И наоборот, — не знаю такого народа, ни такой категории людей, у которых гордость не поднимала бы голову, не вытягивала бы роста во всю его длину» (изд-во «Аполлон», 1913, стр. 42).

По характеру движений человека, в частности, по тому, сколько усилий он тратит, чтобы действовать, мы «читаем» и его общее душевное состояние и его настроение духа в данную минуту. Например, по тому «в каком весе» выходит студент, державший экзамен, из аудитории, иногда можно безошибочно определить, выдержал он экзамен или «провалился».

Так, Стефан Цвейг узнал в приведенном выше рассказе «Неожиданное знакомство с новой профессией», что наблюдая вора «постигла неудача»; как будто бы автор вместе с вором, так пишет Цвейг, сосчитал деньги в украденном портмоне: «...ничтожно мало! По тому, как шел этот разочарованный, вконец вымотанный человек, как вяло передвигал ноги, как безучастно глядели из-под устало опущенных век его глаза, я сейчас же это понял».

В другом рассказе «Двадцать четыре часа из жизни женщины» Цвейг подробно рассказывает о поведении игрока. Вот момент выигрыша: «В глазах его вспыхнул яркий свет, сжатые узлом руки разлетелись, как от взрыва, и дрожащие пальцы жадно вытянулись — крупье пододвинул к нему двадцать золотых монет. В эту секунду лицо его внезапно просияло и сразу помолодело, складки разгладились, глаза заблестели, сведенное судорогой тело легко и радостно выпрямилось; свободно, как всадник в седле, сидел он, торжествуя победу...».

Вот момент проигрыша: «Юношески возбужденное лицо увяло, поблекло, стало бледным и старым, взгляд потускнел и погас, и все это в одно-единственное мгновение, когда шарик упал не на то число».

А вот проигрыш окончательный: «И вдруг сидевший против меня порывисто вскочил, как человек, которому тошнота подступила к горлу, стул с грохотом полетел на пол. Но не замечая этого, не видя людей, испуганно и удивленно уступавших ему дорогу, он, шатаясь, побрел прочь... нельзя себе представить более ужасного зрелища, чем этот молодой человек, не старше двадцати пяти лет, который, шатаясь, точно пьяный, медленно, по-стариковски волоча непослушные ноги, тащась по лестнице. Спустившись вниз, он, как мешок, упал на скамью. Так падает лишь мертвый или тот, в ком ничто уже не цепляется за жизнь. Голова как-то боком откинулась на спинку, руки безжизненно повисли вдоль туловища...». И далее: «Мой спутник, словно изнемогая под тяжестью собственного тела, прислонился к стене...».

В иллюстрациях художников Кукрыниксы к рассказам Чехова «Спать хочется» и «Тоска» очевидно, что в одном случае девочка, в другом извозчик сидят в чрезвычайно «тяже-

В приведенных выше отрывках из «Мцыри» и «Беглец» Лермонтова не менее очевидно, что и Мцыри и Селим «тяжелы». Но оба они преодолевают тяжесть собственного тела. Психический фактор вступает в противоборство с физическим. Если бы актеру пришлось играть эти роли, то его дело было бы определить: какой именно и в какой мере преобладает один над другим; в частности, это выразится в том, каковы будут его «пристройки».

Отчетливое понимание роли «веса тела», во-первых, как фактора физического и, во-вторых, и в особенности, как фактора психического, важно не только для объяснения характера движений, входящих в состав пристроек.

Для актера знать, «в каком весе» действует в каждом данном случае изображаемое им лицо — значит располагать дополнительными данными для построения логики действий этого лица. Каждый человек, поскольку он человек определенного возраста, определенной физической комплекции и нервной конституции, определенного общественного положения и т. д., действует преимущественно «в своем», характерном для него весе. Следовательно, и каждый сценический образ должен иметь «свой вес». Далее, если с ним что-то значительное происходит, то и вес его в той же мере меняется. Если «изменений веса» не происходит, то это значит, что ничего не произошло и в его сознании.

Если бы игрок, описанный Цвейгом, не делался легче в момент выигрыша и не тяжелеел бы в моменты проигрыша — это было бы непререкаемым доказательством его равнодушия к ходу игры.

Как и характер «пристройки», изменения веса тела выдают то, что делается в душе человека. Если вы сообщаете нечто важное вашему собеседнику, то, нравится это ему, или нет, это выразится прежде всего в том, «потяжелеет» ли он, или «станет легче». Его слова могут выражать совсем другое — они могут лгать, скрывать, смягчать и т. д. ... «Вес тела» не может лгать.

Вы сообщаете вашему сослуживцу: «Я поссорился с тем-то или с тем-то». Ваш собеседник выразил вам полное сочувствие и даже стал на вашу сторону, но при этом стал чуть-чуть легче весом. Он рад вашей ссоре, она ему выгодна. Вы сообщаете домашним, что потеряли значительную сумму денег; желая ободрить вас, вам выражают словами полное безразличие к потере, но при этом чуть-чуть «тяжелеют». Они огорчены.

В репетиционной практике бывают случаи, когда актер делает все, что следует делать изображаемому лицу, т. е., казалось бы, действует вполне логично. И тем не менее от-

дельные его действия не сливаются в единую логику, и логика его поведения не превращается в логику действий образа только потому, что актер не учитывает и не выполняет изменений веса тела изображаемого лица. В таких случаях иногда приходят к поспешному выводу, что, мол, дело не в логике действий вообще.

Но изменения веса тела входят в логику действий; изменения эти подчинены логике действий; логика действий без изменений веса тела, ею продиктованных, не может быть таковой.

Трудность или легкость оценки, как уже говорилось, выражается в относительной ее длительности; содержание оценки (т. е. соответствие или несоответствие воспринятого интересам оценивающего) всегда выражается в изменении «веса его тела».

10

«Воздействие» — это переделывание объекта как таковое. «Пристройка» переходит в «воздействие» так же непосредственно, как «оценка» переходит в «пристройку».

С внутренней, психической стороны «воздействие» характеризуется ожиданием результата, который активно приближается мускульной работой, составляющей внешнюю, физическую сторону процесса воздействия. Достижению этого результата подчинен весь «трехчлен» действия целиком: представление о нем, как о потребности, рождается в момент «оценки»; приготовление самого себя к его достижению составляет «пристройку»; переделывание объекта, необходимое для получения искомого результата, составляет «воздействие».

Длительность «воздействия», а значит и длительность ожидания результата, может быть большей или меньшей, в зависимости от содержания дела, от окружающих обстоятельств, от качеств объекта, который в процессе воздействия переделывается.

Чем больше человек нуждается в результате и чем больше мускульного напряжения требует его приближение, тем соответственно больше в процессе «воздействия» внимание человека поглощено целью, т. е. ожиданием этого результата.

Но все внимание человека целиком может быть поглощено ожиданием результата (сосредоточено на цели) сколько-нибудь длительное время только в редких, если не в исключительных случаях. Если же, как это бывает чаще всего в обычных житейских условиях, человек занят делом, целью которого не является для него вопросом жизни или смерти и не

требует больших мышечных усилий, то внимание его чрезвычайно легко отвлекается от «ожидания результата».

Значит ли это, что в таких случаях «воздействие» прекращается? Отнюдь нет. Часто оно, не прекращаясь, автоматизируется. Яснее всего это обнаруживается на всякой привычной физической работе. Дворник поливает улицу или подметает двор. Ему нужно прежде всего «оценить» объект «воздействия»; потом ему столь же необходимо «пристроиться» к предстоящей работе. Он начал самую работу как таковую и, если она не требует больших физических усилий, если ему спешить некуда и если никаких неожиданных препятствий он не встречает, он может действовать почти механически, т. е., думая в это время о чем угодно. Объективно «воздействие» продолжается.

В принципе так может протекать любой, сколько-нибудь длительный процесс «воздействия».

Всякий человек (если только он не находится в бессознательном состоянии) всегда действует. Но он может фактически, объективно совершать одновременно несколько дел, поскольку какие-то из них автоматизировались в той или иной степени.

Продуктивность дела обеспечивается правильностью «пристройки» к нему. Если человек хорошо знаком со свойствами и качествами объекта, он правильно (объективно целесообразно) пристроится к нему и этим уже обеспечивает продуктивность «воздействия». Поэтому после «пристройки» часто внимание его в некоторой степени высвобождается.

Так, бабушка может одновременно вязать чулок, беседовать с соседкой и присматривать за двумя-тремя детьми. Это возможно пока она вяжет почти совершенно автоматически, беседу поддерживает формально, а, смотря на детей, следит только за тем, чтобы они не шалили, — и они действительно не шалят.

Чем больше внимания требует к себе одно из совершаемых одновременно дел, тем труднее делать остальные. По мере того как одно дело будет поглощать все больше и больше внимания, другие будут прекращаться, т. е. делаться невозможными. Чем более автоматизировано то или иное «воздействие», тем позднее оно прекратится.

Отсюда вытекает: хотя человек и может выполнять одновременно несколько действий, тем не менее только одно из них он может выполнять вполне сознательно, т. е. с сосредоточенным вниманием на его конкретной цели.

Процесс действия в любой момент его протекания (во время «оценки», «пристройки» или «воздействия») может быть прекращен новым, неожиданно возникшим обстоятельством.

ством, потребовавшим новой «оценки» ■ новой «пристройке». Тогда предыдущее действие либо прекращается окончательно, либо в него «вклинивается» новый трехчлен действий (один или несколько). Так часто бывает, например, с телефонными звонками, на время прерывающими то или иное дело.

В пьесе В. Гусева «Слава» автором предусмотрено такое «вклинивание» неожиданных дел ■ логику происходящего действия: в последней картине актер Медведев трижды начинает произносить торжественный тост и трижды его речь, каждый раз на том же месте, прерывается звонком и появлением нового гостя. Это «вклинивание» создает здесь комедийную ситуацию ■ характере самих дел и в их настойчивом повторении. Первая помеха торжественному тосту вызывает в зрительном зале улыбку, на третий звонок зал дружно смеется.

В результате мгновенных, едва уловимых «оценок» и таких же «пристроек» к чуть заметным изменениям среды; в результате переключения внимания от одной цели к другой; в результате механической работы мышц, продолжающейся и после того, как цель ее ушла из поля внимания; в результате того, что «оценка» подчас не переходит ■ «пристройку», а «пристройка» в «воздействие», — ■ результате всего этого в обыденной жизни членение поведения человека на «ступеньки» — «оценки», «пристройки» и «воздействия» — оказывается **з а в у а л и р о в а н н ы м**.

Человеческое поведение предстает, с одной стороны, как поток хаотических движений мускулатуры лица, рук, ног, корпуса, как будто бы не связанных друг с другом; с другой стороны, как поток неизмеримых и в оттенках неуловимых переживаний субъективного порядка, не имеющих ничего общего и никакой связи с хаосом движений. Как будто бы и то и другое не продиктовано закономерно совершенно конкретными (наличными или прошлыми) воздействиями внешней среды и субъективными интересами, конкретизирующимися в той же внешней среде.

Каждая конкретная «оценка», каждая конкретная «пристройка» и каждое конкретное «воздействие», — каждая конкретная реакция человека на соприкосновение с внешним миром по своему характеру неповторима, единственна в своем роде и чрезвычайно сложна. Но общая закономерность во ■ всех случаях одна и та же. Ей подчинены как значительные, важные для окружающих, так и самые малозначительные действия человека. Те и другие чередуются, переплетаются, настигаются и сменяют друг друга. Это и создает впечатление стихийного потока, лишённого всякой закономерности.

Важные, существенные интересы человека, те, которые характеризуют его как личность, не только конкретизируются

в малых целях, из которых каждая в отдельности лишь отдаленно намекает на то общее, чему она служит и из чего вытекает, но на эти малые цели наслаиваются и в них вклиниваются еще и многочисленные другие чисто случайные, продиктованные второстепенными обстоятельствами и по существу не затрагивающими те интересы человека, которые характеризуют его. Сюда относятся, например, различные биологические побуждения, заимствованные привычки, стечения мимолетных обстоятельств. Так обстоит дело и в повседневном, житейском обиходе.

Актерское искусство призвано не скрывать, не прятать жизнь человеческого духа, а, наоборот, воплощать ее, делать ее видимой, слышимой и понятной зрителям, и ее самых существенных чертах.

Поэтому для актера знание общих законов логики человеческого поведения, знание выразительных свойств каждой из «ступенек» логики действия и использование этих знаний нужно вовсе не для того, чтобы на сцене воссоздавать будничную повседневную жизнь, а для того, чтобы, во-первых, отбирать из возможных действий образа только те, которые выражают его сущность и, во вторых, чтобы эти отобранные действия делать жизненно правдивыми, достоверными, подлинными, а не условно представляемыми.

Между тем и театральной практике мы часто наблюдаем другое: один актер, стремясь к выразительности, яркости и идейной насыщенности играемого образа, нарушает элементарную логику действий и впадает в наигрыш, фальш, представление; другой «во имя правды и убедительности» засоряет свое поведение действиями будничными, случайными, ничего существенного не выражающими и часто приходит в результате к тому же наигрышу и к той же фальши.

В пьесе, как правило, люди показаны не в будничных повседневных обстоятельствах, а в более или менее острых столкновениях — в обстоятельствах, вынуждающих их участвовать в активной борьбе. Именно в таких обстоятельствах с наибольшей полнотой обнаруживаются общие закономерности логики действий. Поэтому пользование ими, прочерчивание этой логики в поведении актера влечет за собой ясность, отчетливость, внятность поведения, а вслед за ней и внятность содержания.

Четкое выполнение «оценок», «пристроек» и «воздействий» подобно четкому произнесению в живой речи гласных и согласных звуков и ясному соблюдению пауз. То, другое и третье — условия внятности. Отсюда родилось выражение «дикция физических действий». Само собой разумеется, что эта «дикция», как и дикция вообще, нужна актеру не сама по

себе, а только и исключительно для воплощения интересного, нужного содержания, для «решения больших задач», по выражению К. С. Станиславского.

К решению этих задач нужно подходить во всеоружии. Не владея «дикцией физических действий», актер может уподобиться косноязычному оратору, который преисполнен самыми возвышенными идеями и мыслями. Как слушатели воспримут их, если им придется мучительно распознавать слова в хаосе нерасчлененных звуков? Так же утомительно для зрителей и поведение актера, лишенное четкости, ясности, внятности. Внятность эта дается умением (сознательно приобретенным или выработанным чисто эмпирически) четко выполнять «оценки», «пристройки» и «воздействия».

Рассматривая «воздействие», мы ограничились пока только общими закономерностями, характеризующими преимущественно воздействие на неодушевленные объекты. Воздействие на человеческое сознание характеризуется рядом специфических признаков и закономерностей, имеющих особо важное значение для актерского искусства. К ним мы обратимся в следующем очерке.

Глава 4

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ВИДЕНИЙ

«Живопись — это поэма ■ красках,
поэзия — это картина в словах»

Ван Вей.

«Больше всех служат к движению и
возбуждению страстей живо представлен-
ные описания, которые очень в чувства
ударяют, а особливо как бы действитель-
но в зрении изображаются».

М. В. Ломоносов.

«Все явления природы одеты работой
нашего разума ■ слова, оформлены в по-
нятия».

М. Горький.

..... 1

ДЛЯ того чтобы совершить «оценку» или «пристройку»
нет надобности произносить слова. Они при этом могут только
непроизвольно вырваться — скорее как крик, как звук, как
междометие, чем как слово в настоящем его смысле. К тому
же они произносятся в этом случае неподотчетно, т. е. опять-
таки вопреки их прямому назначению.

Употребление слов поэтому может быть целесообразно, логично только на третьей ступеньке нашего «трехчлена», т. е. в процессе «воздействия».

Понятно, что словами нельзя переделать неодушевленный предмет и бессмысленно пытаться воздействовать на него. Они существуют для воздействия на сознание, в этом их главное, основное назначение.

Общие закономерности, характеризующие словесное действие, вытекают из общих обязательных свойств и качеств человеческого сознания. Отсюда — чрезвычайная сложность словесного действия.

«Сознание... — писал В. И. Ленин, — есть только отражение бытия, в лучшем случае приблизительно верное (адекватное, идеально-точное) его отражение»¹. «Наши ощущения, наше сознание есть лишь образ внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого; но отображаемое существует независимо от отображающего»².

В зависимости от того, в каких условиях человек жил и живет, что отражал и отражает его мозг, в зависимости от этого и сознание его является таким, а не другим. Всякое воздействие на сознание заключается по существу в том, что это сознание побуждается отразить нечто, совершающееся вне его. Только так можно изменить сознание. Причем, когда мы говорим «изменить, переделать сознание», мы вовсе не имеем в виду только кардинальную перестройку, ломку убеждений человека, полное его перевоспитание и т. п. Интересы действующего могут требовать существенной перестройки сознания человека, но могут требовать и самых незначительных его изменений, вплоть до поправок, вносимых почти мгновенно. Так, действующему может быть нужно исправить ту или иную подробность в представлениях партнера, может быть нужно заставить его что-то вспомнить, сделать тот или иной вывод и т. д. Все это также изменения сознания, изменения, вносимые в его деятельность.

«Нечто» может быть предложено сознанию партнера непосредственно, как таковое; тогда — это воздействие через первую сигнальную систему. Если оно же воспроизводится при помощи слов, видимых или слышимых, тогда — это воздействие через вторую сигнальную систему. Слово только тогда может быть средством воздействия на сознание, когда оно сигнализирует о действительности, т. е. когда вторая сигнальная система функционирует на основе первой сигнальной системы.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 312.

² Там же, стр. 57.

И. П. Паз.
второй сигналь-
ной системой.
«В развитии
произошла пре-
востановлен-
ности. Д
почти исключи-
больших полу-
ипальные кле-
организма. Эт
ощущения и
как общепри-
слово, слыши-
ма действите-
ставило втору-
ствительност
ленные разд
действительн
это, чтобы н
С другой ст
конечно, зд
подлежит с
работе пер
и второй, п
Но ес
то это не з
тив, И. П.
действител
речь, науч
не облада
sapiens сн
посредств
Эти впечат
объектов.
вычайно
налы эти
слышимь
ли обозн
как из вн
лялись и
с самим
ла, конеч
тались т
1 И.
2 «Па
3 И.

И. П. Павлов настойчиво подчеркивал как своеобразие второй сигнальной системы, так и связь ее с первой сигнальной системой. Он писал:

«В развивающемся животном мире на фазе человека произошла чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности. Для животного действительность сигнализируется почти исключительно только раздражениями и следами их в больших полушариях, непосредственно приходящими в специальные клетки зрительных, слуховых и других рецепторов организма. Это то, что и мы имеем в себе как впечатления, ощущения и представления от окружающей внешней среды как общеприродной, так и от нашей социальной, исключая слово, слышимое и видимое. Это — первая сигнальная система действительности, общая у нас с животными. Но слово составило вторую, специально нашу, сигнальную систему действительности, будучи сигналом первых сигналов. Многочисленные раздражения словом, с одной стороны, удалили нас от действительности, и поэтому мы постоянно должны помнить это, чтобы не исказить наши отношения к действительности. С другой стороны, именно слово сделало нас людьми, о чем, конечно, здесь подробнее говорить не приходится. Однако не подлежит сомнению, что основные законы, установленные в работе первой сигнальной системы, должны также управлять и второй, потому что эта работа все той же нервной ткани»¹.

Но если вторая сигнальная система опирается на первую, то это не значит, разумеется, что первая главенствует, напротив, И. П. Павлов говорил: «Человек... становится хозяином действительности через вторую сигнальную систему (слово, речь, научное мышление)»². Он не был бы человеком, если бы не обладал словом. «Животные до появления семейства homo sapiens сносились с окружающим миром только через непосредственные впечатления от разнообразных агентов его... Эти впечатления были единственными сигналами внешних объектов. У будущего человека появились, развились и чрезвычайно усовершенствовались сигналы второй степени, сигналы этих первичных сигналов — в виде слов, произносимых, слышимых и видимых. Эти новые сигналы в конце концов стали обозначать все, что люди непосредственно воспринимали как из внешнего, так и из своего внутреннего мира, и употреблялись ими не только при взаимном общении, но и наедине с самим собой. Такое преобладание новых сигналов обусловила, конечно, огромная важность слова, хотя слова были и остались только вторыми сигналами действительности»³.

¹ И. П. Павлов, Избранные произведения, стр. 238—239.

² «Павловские среды», т. I, стр. 239.

³ И. П. Павлов, Избранные произведения, стр. 420.

Мы привели обширные цитаты из сочинений и высказываний И. П. Павлова, потому что они подводят к той его формулировке, которую можно рассматривать как основной закон словесного действия в актерском искусстве:

«Если ты хочешь употреблять слова, то каждую минуту за своими словами разумеешь действительность»¹.

В процессе общения людей при помощи слов говорящий воспроизводит словами ту и такую действительность, которая по его представлениям должна быть отражена сознанием слушающего, чтобы оно, сознание слушающего, изменилось в нужном для говорящего направлении. И в этом отношении слово обладает чрезвычайным, ни с чем не сравнимым могуществом. Благодаря слову сознание человека может отражать и то, что существовало за несколько столетий до его рождения, и то, что находится от него за тысячи километров, и то, чего нет и не было, но что будет, и не только сами по себе явления действительности, но и их скрытые сущности, отвлеченные понятия, категории и даже не только то, что объективно существует, но и то, что из действительно существующего построено воображением — вымыслы, фантазии.

Могущество слова как орудия познания и средства воздействия на сознание делает и словесное действие наиболее выразительным, наиболее ценным и важным из всех действий, какими располагает актер, создающий образ при помощи логики действий.

Общественная сущность всякого человека, а значит и сценического образа, раскрывается преимущественно в общении с другими людьми, значит, при помощи слова и словесного действия. Поэтому, чем совершеннее действует актер на сознание своих партнеров при помощи слов, тем полнее раскрывает он сущность образа, тем соответственно сильнее и его воздействие на сознание зрителей.

Переоценить значение словесного действия в актерском искусстве поистине невозможно. Но это отнюдь не умаляет значения тех общих закономерностей логики действий, о которых речь шла выше и которые распространяются не только на словесные действия, но и на действия бессловесные. Еще встречающееся иногда противопоставление «словесного» действия действию «физическому» есть результат непонимания природы и того и другого, есть попытка оперировать словами, «не сносаясь с действительностью», по выражению Павлова.

Словесное действие при всем своем своеобразии есть лишь первостепенный по важности частный случай логики дей-

¹ И. П. Павлов, Избранные произведения, стр. 529. (Разрядка моя. — П. Е.).

ствий. Как и всякое другое действие, оно есть единый психофизический процесс, определяемый его целью. Особенности цели определяют и особенности течения процесса словесного действия: особенности его психического содержания и его физического мышечного бытия, его выразительность и его место в ряду других действий.

Для актера, который стремится воплотить «жизнь человеческого духа» в полном значении этого выражения, словесное действие — самое драгоценное из всех действий, находящихся в его распоряжении. Но противопоставлять его «физическому» действию — это значит совершать ту же логическую ошибку, которую сделал бы человек, противопоставляющий понятия: золото и металл, алмаз и минерал, цветок и растение и т. п.

Произнося слова, актер по природе своего искусства должен ими действовать, а действовать словами — это значит рисовать ими картину «не для слуха, а для глаза» партнера, как говорил К. С. Станиславский.

Действительность, рисуемая словами и внедряемая в сознание партнера, может быть подлинной реальной действительностью (тем, что на самом деле существует), может быть действительностью воображаемой, предполагаемой, иллюзорной, искаженной и т. д. Это зависит от того, кто, как и в каких обстоятельствах действует словами. Но во всех случаях действие словами есть рисование ими картины, которая так или иначе, по той или иной причине, возникла в сознании действующего и которую он предлагает партнеру.

Поэтому, для того чтобы действовать словами, нужно прежде всего видеть — отчетливо представлять себе то, о чем говоришь, «разуметь действительность».

Пока речь идет не о сцене, а о реальной жизни, этого нет надобности требовать от кого бы то ни было. Все люди, по реальной надобности действуя словами, рисуют картины более или менее ярко, убедительно и увлекательно — в той мере, в какой каждому это свойственно и в какой этого требуют цель и реальные окружающие его обстоятельства.

Другое дело — актерское искусство. Мы опять вынуждены возвращаться к тому, что актеру приходится специально изучать логику действия только потому, что действовать на сцене ему приходится, руководствуясь не подлинными, а «предлагаемыми» — воображаемыми, в действительности отсутствующими обстоятельствами. В частности, и слова предложены актеру автором пьесы; он дает те, а не другие слова своим действующим лицам потому, что они нужны им, этим лицам, согласно их логике. Пока актер не усвоит эту логику, слова роли чужды ему — у него нет права и основания произносить их.

Действующие лица пьесы, если они лица живые, произносят слова по необходимости — всегда с целью и всегда представляя себе (видя) то, о чем они говорят и что должны представить себе (увидеть) их партнеры.

Поэтому если актер не раскроет в тексте, не восстановит, изучая текст, представлений, видений образа и если они не будут возникать в его воображении каждый раз, когда он произносит слова роли, то и действовать этими словами согласно логике поведения образа он не сможет.

Такова первая и самая общая закономерность логики словесного действия.

Для всякого нормального человека наибольшей убедительностью обладают непосредственно ощущаемые, конкретные и реальные факты. Поэтому, чем активнее человек действует словом, тем соответственно больше стремится он к тому, чтобы рисуемая им картина состояла из совершенно конкретных материально ощутимых предметов и процессов; тем больше он «овеществляет» самые иногда абстрактные понятия, самые фантастические представления, то даже, что по природе своей не материально.

В этом практически дает себя знать связь между первой и второй сигнальными системами. Чем больше человек заинтересован в том, чтобы перестроить сознание партнера, тем больше он стремится своей речью затронуть не только вторую, но и первую сигнальную систему, тем больше он пользуется тем, что вторая существует на базе первой, что абстрактное мышление вырастает из живого созерцания.

На сцене «овеществление» произносимых слов требует особого мастерства. В совершенстве располагал им, в частности, Ф. И. Шаляпин. Когда он пел, например, «Пророка», он заставлял слушателей видеть с полной конкретностью и «сердце трепетное», и «уголь, пылающий огнем», и «жало мудрое змеи».

Высоким мастерством в этой области владел и А. Н. Вертинский.

Ярким примером такого «овеществления» может служить исполнение народным артистом СССР В. О. Топорковым лекции профессора Кругосветлова в спектакле МХАТ «Плоды просвещения». Читая лекцию, В. О. Топорков наглядно и с полной конкретностью «показывает» слушателям «души умерших» и «вещество, еще более тонкое, чем эфир». Тем самым видения, представления и саму логику профессора Кругосветлова, во всей их нелепости, артист доводит до предельной яр-абсурдность этих представлений и полная беспочвенность фа-

натизма про
ром и миро
Внутрен
действия —
рил К. С. С
его оригина
ми оттенко
условиями,
вавшим жи

Внешн
ствия — з
зуется пси

Но в
стороны ед
Нельзя во
ствовать с
чащей реч

Ту же
культурные д
звуки реч
мускульн
ним дога
ского дух
ния, а по
бираемс
сложнее,
щая реч
чем муск
циально

Для
ной е
граммат
жен пр
го дейс

Ак
звучан
сти, чт
небрег
ности,
говори

Д
ском
забот
стью.
интор
лась
в п.

натизма профессора, да и сам он с его интересами, кругозором и мировоззрением.

Внутренняя субъективно-психическая сторона словесного действия — это последовательный ряд, «кинолента», как говорил К. С. Станиславский, — видений; их содержание (во всей его оригинальности, со всеми индивидуальными особенностями оттенков) определяется конкретной целью действующего, условиями, в которых он находится, и всем его предшествовавшим жизненным опытом.

Внешняя объективно-физическая сторона словесного действия — звучащая речь; в ней физически, материально реализуется психическая сторона процесса.

Но в процессе словесного действия как таковом — это стороны единого целого, неразрывно связанные друг с другом. Нельзя воспроизводить отсутствующие видения и нельзя действовать словом, видя, но не воспроизводя своих видений звучащей речью.

Ту же роль, какую играют в бессловесном действии мускульные движения, эту же роль в словесном действии играют звуки речи. Так же как в случаях бессловесного действия по мускульным движениям человека мы «читаем» его цели, а по ним догадываемся о его интересах и о его «жизни человеческого духа», так же по звукам его речи мы «читаем» его видения, а по ним воспринимаем его мысли, цели, интересы и добиваемся до его внутреннего мира. Конечно, здесь все это сложнее, чем в случаях бессловесного действия, ведь «звучащая речь» сама по себе — явление несравнимо более сложное, чем мускульное движение. Но сейчас нам нет необходимости специально рассматривать этот вопрос.

Для актера «звучание речи» — это звучание речи, данной ему в пьесе. Актер «озвучивает» речь, лексически и грамматически уже оформленную автором текста. Ее он должен превратить в единый психофизический процесс словесного действия.

Актер, пренебрегающий видениями и заботящийся только о звучании своей речи на сцене, подвергает себя той же опасности, что и актер, заботящийся только о движении. Актер, пренебрегающий звучанием речи, подвергает себя той же опасности, что и актер, пренебрегающий движением, как об этом говорилось выше.

До того как К. С. Станиславский создал науку об актерском искусстве и, в частности, учение о словесном действии, забота актера об интонациях считалась его прямой обязанностью. К поискам интонаций, к разработке их, к заучиванию интонаций вместе с заучиванием жестов и поз нередко сводилась вся работа актера над ролью. Это приводило многих и

многих актеров к омертвлению формы — к декламации, к условному представлению, а еще чаще — наигрышу, фальши и штампам.

Борьба с этими пороками ремесленного театра, без учета психофизической природы действия как материала актерского искусства, зачастую приводила, да и сейчас приводит, к противоположной крайности — к пренебрежению интонациями и вообще звучанием речи, а это ведет к речи бездейственной, вялой и неряшливой.

Стремясь во что бы то ни стало «переживать» каждое слово и каждую фразу текста, актер «уходит в себя», изолирует себя от среды, и тогда произносить слова роли ему в сущности не нужно, да и некогда, — они перестали быть для него средством воздействия, и он говорит их не по внутренней необходимости, а по принуждению.

Учение К. С. Станиславского о психофизической природе действия предостерегает, с одной стороны, от бессодержательной, лишенной видений и, следовательно, психологически не мотивированной речи на сцене; с другой — от речи бесформенной, невыразительной, невнятной, лишенной ярких интонационных красок. К. С. Станиславский, требуя от актера всегда и во всех случаях действия, богатого содержанием, т. е. выразительного, тем самым требовал и ярких многокрасочных интонаций. Но он предлагал культивировать не сами эти интонации непосредственно, а ту почву, на которой они только и могут вырасти; он указал на законы рождения ярких, выразительных и правдивых интонаций. Если актер активно действует словом, а для этого он должен видеть то, о чем говорит, — то его подлинное, продуктивное и целесообразное словесное действие выливается в форму таких именно интонаций, в которых с наибольшей полнотой раскрываются его цели со всеми их психологическими обоснованиями. Субъективное делается в звучании речи объективным.

Как известно, К. С. Станиславский, работая над ролью Сальери в пушкинском спектакле в 1915 году, с особой ясностью ощутил ценность яркой, благородной и правдивой речи. «Уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы. Но я не знал их»¹, — пишет он, вспоминая те годы. А в рукописи, правленной им в марте 1937 года, мы читаем:

«Говорить — значит действовать. Эту активность дает нам задача внедрять в других свои видения. Неважно, увидит другой или нет. Об этом позаботится матушка-при-

¹ К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 1, 1954, стр. 368.

рода и батюшка-подсознание. Наше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия.

Одно дело выйти перед почтеннейшей публикой: «тра-та-та» да «тра-та-та», — поболтал и ушел. Совсем другое дело выступить и действовать!

Одна речь актерская, другая — человеческая»¹.

Если человек страстно добивается своей цели — если ему, по его представлениям, очень нужно переделать сознание своего собеседника, если то, о чем он говорит, «задевает его за живое», он всеми имеющимися в его распоряжении средствами старается как можно ярче нарисовать надлежащую картину; тогда речь его делается богатой интонационными красками, она начинает звучать выразительно. Чтобы нарисовать картину данными словами как только можно ярче, человек рисует ее разнообразными и контрастными красками, т. е. с использованием всего диапазона своего голоса. И любопытно, что в таком случае нужные голосовые краски нормальный человек почти всегда находит.

Таковы горячие споры, когда, например, одному человеку нужно во чтобы то ни стало переубедить целое собрание. Или, например, когда люди торгуются: один во что бы то ни стало должен продать, не уступая цены, другой хочет купить, но ни в коем случае не хочет переплатить. Таковы же бывают и случаи уговаривания, когда человеку очень нужно уговорить другого переменить образ жизни, изменить отношение к себе или к третьему лицу, принять участие в каком-то деле и т. д. и т. п.

2

Рисуемая словами картина, в зависимости от ее содержания, состоит обычно из частей, которые в свою очередь состоят из еще более мелких частей. Воспроизвести речью такую картину невозможно иначе как по элементам, из которых она складывается. Этим элементам соответствуют отдельные слова звучащей речи.

Чтобы рисуемая картина была понятна и конкретна в целом, она должна рисоваться словами, имеющими ясный смысл, и слова эти должны ясно, отчетливо, внятно произноситься.

Человек, страдающий серьезными дефектами речи, искажая слова, тем самым искажает элементы рисуемой картины. «Комканье» слов, пропуски отдельных слогов, «проглатывание» окончаний слов, пропуски гласных и согласных звуков, замена звонких согласных глухими и т. д. — все это и во всех

¹ К. С. Станиславский, т. 3, 1955, стр. 92—93.

случаях, вольная или невольная, умышленная или непреднамеренная, неряшливость в рисовании словами картины.

Человек, ясно представляющий себе то, о чем он говорит, уверенный в том, что рисуемая им картина должна произвести надлежащий эффект, подлинно заинтересованный в этом эффекте, произносит слова ясно, точно и отчетливо. Он дорожит каждым звуком, входящим в каждое слово, так же как каждым словом, входящим в фразу, и каждой фразой, воспроизводящей тот или иной фрагмент рисуемой картины.

Таким образом, отчетливая дикция и энергичная артикуляция суть условия и средства словесного действия.

Хорошая дикция — это, как бы чистота красок, которыми рисуется картина в звучащей речи. Это — внешняя, физическая сторона словесного действия, взятого в самом малом объеме.

Внутренняя, психическая сторона произнесения отдельно взятого слова — это то представление, о котором оно, это слово, сигнализирует.

Каждое слово имеет единый, общий для всех, кто понимает это слово, смысл. Поэтому слово — это всегда общее понятие. В. И. Ленин писал: «Всякое слово (речь) уже обобщает», «в языке есть только *общее*»¹.

Слово приобретает конкретность, когда произносящий его помимо общего объективного смысла этого слова, в дополнение к нему, имеет в виду еще и конкретные особенности того, что этим словом он в данном случае называет.

Наиболее примитивно это обнаруживается при употреблении имен прилагательных; скажем, такие слова, как «красивый», «высокий», могут констатировать факт и только, но чаще выражают конкретные субъективные представления.

Особенности этого субъективного видения смысла слова, конкретность представления, выражаемого им, связаны с особенностями психики каждого данного человека, и с тем, в каких обстоятельствах и в каком контексте он это слово произносит. «*Богаче всего самое конкретное и самое субъективное*»², — писал В. И. Ленин. В таком дополнении и обогащении общего смысла слова заключается внутренняя, психическая сторона совершаемого им действия. Она выступает наружу, как всегда, во внешней стороне: слово в произнесении звучит так или иначе в зависимости от того, что именно имеет в виду его произносящий — самые ли общие признаки явления, особенные ли, и какие именно.

Можно орфоэпически верно и дикционно чисто произносить слова, но они все же останутся «без души», мертвыми.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 269 и 272.

² Там же, стр. 224.

Так говоря
жой язык,
водят родн
шенный то
речь. Так
знакомых,
ми; так ин
ды и офиц

Так б
артикуляц
психическ
Разум

речи» (ка
ту и други
действи
мых перво
орфоэпия
психотехн

Уже
ства и не
представ

Пока
ментах р
будет да
конкретн
ление, ко

Прои
тие и онс
стреми
ный смыс
му симво
оно при
говорит.

Слов
ной необх
ду словом
расстоян
Поиски с
мысли ес
языке и в
щение с

Поэте
ствовать
звучать к
когда пр
ставление

Так говорят, например, иногда люди, хорошо выучившие чужой язык, но думающие на своем родном языке, — они переводят родные им слова на язык, для них как бы условный, лишенный той субъективной, личной окраски, о которой шла речь. Так перечисляют по списку имена людей, совершенно незнакомых, которые только и отличаются друг от друга именами; так иногда читают по бумажке написанные другим доклады и официальные документы.

Так бывает и с актером, хорошо овладевшим дикцией, артикуляцией и орфоэпией, если он игнорирует внутреннюю, психическую сторону словесного действия.

Разумеется, было бы нелепо отрицать важность «техники речи» (как и техники движения) в актерском искусстве. Но и ту и другую технику следует отличать от психотехники действия, даже если рассматривать последнюю на ее самых первоначальных ступенях. Техника речи — как дикция и орфоэпия — это лишь одна внешняя сторона первой ступени психотехники словесного действия.

Уже на первой ступени психотехника эта требует единства и не допускает разъединения психического и физического: представления (видения) и произнесения.

Пока и поскольку речь идет об отдельных словах (об элементах рисуемой картины, а не о картине в целом, о чем речь будет дальше), единство это практически зависит от того, конкретно ли и субъективно ли (т. е. богато ли) то представление, которое выражает актер произносимым им словом.

Произносимое слово может только выражать общее понятие и оно же может быть обобщением, и которое говорящий стремится вложить богатый, конкретный и субъективный смысл. В первом случае оно приближается к отвлеченному символу по типу алгебраических знаков; во втором случае оно приближается к тому конкретному предмету, о котором говорит.

Слова родного языка, когда они произносятся по реальной необходимости, — суть живые представления. Здесь между словом и представлением, видением предмета, нет никакого расстояния — в процессе воздействия они сливаются в одно. Поиски слова есть поиски представления и поиски предмета, мысли есть поиски слова. Поэтому люди думают на родном языке и всегда словами, хотя прямое назначение слов — общение с другими людьми.

Поэтому механически исправить дикцию и усовершенствовать произношение в сущности невозможно. Слово может звучать как таковое, и настоящем его значении, только тогда, когда произнесение его опирается на отчетливое живое представление, видение, и только в этом случае в звучании слова

возникают те неуловимые и неповторимые оттенки, которые делают его живым, трепетным, «с душой».

Все это не значит, что актеру, для того чтобы превратить свою речь в словесное действие, нужно каждое отдельно взятое слово произносить как целостное, завершенное представление. Как уже говорилось, отдельно взятое слово — это обычно лишь мельчайший элемент воспроизводимой речью картины.

Чтобы действовать словом, нужно уметь овеществлять каждое слово, но регламентировать применение этого умения в актерском искусстве, очевидно, нельзя.

Необыкновенно ярким и значительным примером такого случая, когда отдельно взятые слова должны воспроизводить сложные и наполненные огромным содержанием представления, может служить сцена «На колокольне» в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Васька Окорок, стремясь «упропагандировать» американца при помощи двух слов — «Ленин» и «пролетариат» — пытается найти ■ действительно находит общий язык классовой солидарности с человеком, который ни одного слова по-русски не понимает.

Б. Ростоцкий так описывает эту сцену в спектакле МХАТ: «Когда партизаны приводят взятого ■ плен солдата-американца и Васька Окорок, желая «упропагандировать эту курву», пытается объяснить с ним, то, предваряя реплику Окорока, автор указывает в ремарке: «вдруг радостно взмахивает руками, подзывает к себе американца и в лицо, в упор кричит ему». В спектакле МХАТ в исполнении Баталова было иначе. Шумливый и озорной Васька Окорок становился каким-то внутренне подтянутым и собранным; он не кричал, а, напротив, говорил о Ленине, как о самом заветном и дорогом, что должно было найти прямую дорогу к сердцу обманутого империалистами рабочего парня, одетого в военную форму... Он бережно взяв в обе руки лицо солдата, задушевно говорил: «Па-арень...». Но американец все еще не понимал Ваську. Тут Васька, вспомнив самое нужное, единственно нужное слово, произносил: «Ле-е-енин!» Американец (его играл П. В. Мясковский) радостно кивал головой и повторял: «Льенин, Льенин!» — Васька Окорок «еще нежнее», как было сказано в одном из отзывов о спектакле, брал лицо американца в свои широкие ладони и почти шепотом говорил: «Пролетариат!» — и вновь встречал у американского солдата радостное сочувствие и понимание»¹.

О таких случаях хочется сказать словами В. Маяковского:

От слов таких срываются гроба
Шагать четверкою своих дубовых ножек...

¹ «Ежегодник МХТ» за 1947 г., 1949, стр. 112—113.

Для этого
но сказать, п
ниями.

Гораздо
овеществлен
фразой или
жится преим
слову вообщ
скажем, отде

Здесь в
такля «Мол
Вл. Маяковс
рассказывае
глазами и т
увиденным,
раскрашива
не имеют зн
тельно, карт
шую силу,
цветно».

«Работ
ния на
расстан
ниславский

Это дел
вах и прав
которые н

Картин
которую д

стоять из
данных сл

предмету,
к одному

группу сл
к данному

должны
наоборот

Таки
вается пр
ее элеме
бытия,

¹ К. С.
² См.

Для этого они должны быть до предела наполнены, можно сказать, переполнены реальными представлениями, видениями.

Гораздо чаще овеществление слова нужно актеру для овеществления целостной картины, рисуемой рядом слов — фразой или рядом фраз. Тогда нагрузка овеществления ложится преимущественно на ударные слова, а отдельно взятому слову вообще принадлежит более скромная роль, так же как, скажем, отдельному мазку на живописном полотне.

Здесь в качестве примера можно привести сцену из спектакля «Молодая гвардия» в Московском театре имени Вл. Маяковского. Артист Б. Н. Толмазов в роли Тюленина рассказывает о фашистском нашествии, которое он своими глазами и только что увидел. Он до такой степени потрясен увиденным, что ему не хватает сил и слов как бы то ни было раскрашивать рисуемую картину: частности для него как бы не имеют значения, он занят «целым», и только им. И действительно, картина в целом приобретает страшную, потрясающую силу, хотя артист произносит слова как будто бы «бесцветно».

3

«Работу по речи и слову надо начинать всегда с деления на речевые такты или, иначе говоря, с расстановки логических пауз»¹, — писал К. С. Станиславский.

Это деление, по его выражению, водворяет порядок в словах и правильно соединяет их в группы, в семьи или, как некоторые называют, в речевые такты².

Картина, которую нужно найти в данных словах роли и которую данными словами нужно нарисовать, должна состоять из фактов — предметов, событий, процессов. Любое из данных слов должно принадлежать к тому или иному факту, предмету, событию. Слова (одно или несколько), относящиеся к одному и тому же предмету, представляют собой семью, группу слов или один речевой такт. Чтобы их принадлежность к данному такту была понятна, речевые такты или семьи должны быть разграничены паузами, а внутри такта слова, наоборот, произносятся слитно, как одно большое слово.

Таким образом, делением на речевые такты устанавливается предметный и сюжетный состав картины. Мельчайшие ее элементы — отдельные слова, обозначающие качества, события, обладающие этими признаками.

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, 1955, стр. 97.

² См. там же, стр. 96.

В зависимости от членения текста на речевые такты или, что то же самое, в зависимости от расстановки логических пауз, одно и то же сочетание слов может иметь прямо противоположный смысл. К. С. Станиславский как яркий пример приводит фразу: «простить нельзя сослать в Сибирь»¹. Если слово «нельзя» связано в один такт со словом «простить» — смысл один; если это же слово связано в один речевой такт со словом «сослать» — смысл противоположный.

Если отдельно взятое слово представляет собой в устной речи мельчайший элемент рисуемой картины, то речевой такт (даже если он состоит и из одного слова) — это уже известное целостное представление. Если картина состоит из нескольких такого рода представлений, то она потребует и нескольких речевых тактов.

Но для воспроизведения словами картины одного деления текста на речевые такты обычно бывает недостаточно, как недостаточно было бы для описания картины одного голого перечня изображенных на ней предметов.

Для того чтобы смысл ее был ясен, картина должна состоять не только из ясно различимых предметов-представлений, но и из знакомых слушателю связей между этими предметами-представлениями. Говорящий предлагает вниманию слушателя всегда нечто новое: либо то, чего слушатель, по представлениям говорящего, не знает; либо то, что он забыл; либо то, на что он не обращал должного внимания. Это «новое» может быть понятно, воспринято слушателем только в том случае, если оно внесено в знакомые ему связи явлений. А эти знакомые всем общие связи отражены в общих правилах грамматики, согласно которым отдельные слова связываются в предложение.

Поэтому, для того чтобы рисовать словами картину, нужно объединять речевые такты и произносить предложение в целом — фразу. А умение это есть умение «лепить фразу».

Внутренняя психическая сторона «лепки фразы» заключается в умении видеть не разрозненные или случайно связанные друг с другом предметы, а цельную картину, состоящую из предметов, взаимосвязанных в определенный, логически необходимый порядок.

Внешнюю, физическую сторону «лепки фразы» можно назвать дикцией, но дикцией более высокого уровня, «дикцией фразы». Она заключается в таком объединении речевых текстов, в таком отчетливом и ясном произнесении фразы, при котором интонационный рисунок воспроизводит ее общее грамматическое и смысловое построение.

¹ К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 3, 1955, стр. 96.

Взаимосвязь и в
весного действия об
если актер, произнес
если он знает, что
то, как будто и не з
верно и рельефно. I
зу, то это помогает
верно произнося фр
общий смысл.

Если же актер
носит фразу (рвет.
дельных фраз, не во
всегда значит, что
или не связывает с
И в том и в друго
подлинно, продукт

Умение «лепи
изводить граммати
дит поэтому обяза
ствия. «Артист
К. С. Станиславс

Воспроизвести
рисуемую картин
обходимый поряд
но, если не ясна

Рисуемая с
ра. Что именно
должно запечат
слово каждо
фраза произнос
на или ее фраз

Если в про
то смысл ее пр
может быть та
тельности; сос
гое слово. Ка
действующего
в которых он

Если рис
главное, что
суется, нужд
ментариях —
ваниях, то с

¹ К. С. С

Взаимосвязь и взаимозависимость этих двух сторон словесного действия обнаруживаются, между прочим, в том, что, если актер, произнося текст роли, видит картину в целом, если он знает, что именно и зачем он рисует своей речью, то, как будто и не заботясь об этом, он лепит фразу всегда верно и рельефно. И, наоборот, если актер умело лепит фразу, то это помогает ему видеть то, о чем он говорит в целом; верно произнося фразу, актер тем самым уясняет для себя ее общий смысл.

Если же актер грамматически и логически неверно произносит фразу (рвет, например, одну фразу на несколько отдельных фраз, не воспроизводит запятых, точек и т. д.), то это всегда значит, что он или не видит отчетливо то, о чем говорит, или не связывает своих видений в единую целостную картину. И в том и в другом случаях он не может действовать фразой подлинно, продуктивно и целесообразно.

Умение «лепить фразу», умение звучащей речью воспроизводить грамматическое и логическое построение текста, входит поэтому обязательным звеном в технику словесного действия. «Артист должен быть скульптором слова»¹, — писал К. С. Станиславский.

Воспроизвести связь между предметами, составляющими рисуемую картину, расставить речевые такты в логически необходимый порядок, т. е. рельефно вылепить фразу, невозможно, если не ясна цель, во имя которой эта фраза произносится.

Рисуемая словами картина адресуется сознанию партнера. Что именно в первую очередь и как самое главное должно запечатлеться в нем? — На это указывает ударное слово каждой данной фразы, то слово, ради которого вся фраза произносится, то представление, ради которого картина или ее фрагмент рисуются.

Если в произнесенной фразе не выделено ударное слово, то смысл ее произнесения не ясен. Главной в данную минуту может быть та или другая черта воспроизводимой действительности; соответственно этому и ударным будет то или другое слово. Какое именно — это зависит от ближайшей цели действующего — значит, от его интересов и от обстоятельств, в которых он находится.

Если рисуемая словами картина сложна, т. е. если то главное, что находится в центре ее и во имя чего она вся рисуется, нуждается для верного понимания в обширных комментариях — дополнениях, уточнениях, пояснениях и обоснованиях, то среди этих пояснений, уточнений и пр. есть всегда

¹ К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 3, 1955, стр. 307.

более важное для понимания главного и менее важное. Соответственно этому и картина будет состоять из фрагментов различной значительности и разной сложности.

В написанном тексте одна такая картина может быть воспроизведена не одним сложным и распространенным предложением, а целой цепью таких предложений, разделенных точками. Тогда ударные слова разных предложений этого текста будут ударными в разной степени. И выделение ударных слов в такой речи служит построению перспективы речи.

Если цель словесного действия сложна, трудна, если при этом действующий сильно заинтересован в преследуемой цели, если он предполагает и предусматривает сопротивление или непонимание, то во всех таких и подобных им случаях человек не сразу предлагает слушателю то представление, ту мысль, ту черту действительности, которые, по его мнению, должны произвести нужный ему эффект. Вначале он обычно подготавливает сознание слушателя. А для этого, может быть, например, целесообразно: заинтересовать слушателя своего рода обещанием нарисовать нечто, что может и должно его заинтересовать; далее — ввести его в среду, обстановку, обстоятельства, ему знакомые; далее — в этой знакомой обстановке показать нечто незнакомое и таким образом поставить слушателя перед противоречием, перед проблемой; далее — продемонстрировать ему актуальность, важность, остроту этой проблемы, может быть, казалось бы, возможные, но неверные решения ее. Иногда только после всего этого человек воспроизводит словами то главное в картине, ради чего вся она рисуется слушателю. Теперь, после того как его сознание подготовлено, после того как слушатель поставлен на точку зрения говорящего и введен в логику воспроизводимых в картине явлений, теперь можно рассчитывать на то, что центр рисуемой картины — «главный удар по сознанию партнера» — даст надлежащий эффект. Логика действий может требовать, чтобы после такого «главного удара» следовали «удары», либо развивающие наступление на сознание партнера, если главный удар не дал искомых результатов, либо закрепляющие достигнутое, если изменения, происшедшие в сознании партнера под воздействием главного удара, нужно углубить, упрочить, развить, проверить и т. д.

Подобного рода процесс рисования словами картины есть рисование ее по фрагментам, каждого фрагмента — по отдельным частям его, каждой части — по отдельным фразам. Для того чтобы смысл такой сложной картины был ясен, в каждой фразе должно быть одно ударное слово; в каждой части — одна главная фраза; в каждом фрагменте — одна главная

часть, и среди всех
ударный.
Умение правильно
ные фразы и выде
производить в зву
ки, запяты, е,
многоочия и
«У слова с
ский, — есть с
для каждой и
ствующей и
Интонации
более и могут б
От их рельефно
скульптурность
сложную фразу
владеа умением
Актеры, лишен
на несколько к
речь перспекти
трудняют его
Среди м
мый важный
ближения к
ту же опера
тремя, четы
Умение
умение рас
чтобы, с од
увидел цел
другой —
том их к
целому,
Нап
«Мертвь
чрезвыч
претенз
описани
ми, то
если эт
в прои
ствени

1 К
2 «
обла
слуц

часть; и среди всех фрагментов картины — один главный ударный.

Умение правильно делить речь на такты, произносить цельные фразы и выделять ударные слова связано с умением воспринимать в звучащей речи знаки препинания: точки, запятые, точки с запятыми, двоеточия, многоточия и т. д.

«У слова и у речи, — писал К. С. Станиславский, — есть своя природа, которая требует для каждого знака препинания соответствующей интонации»¹.

Интонации знаков препинания могут быть более и могут быть менее энергичными, ясными, рельефными. От их рельефности зависит в значительной степени яркость, скульптурность лепки фразы в целом². Причем длинную, сложную фразу нельзя сколько-нибудь отчетливо вылепить, не владея умением ясно, рельефно передавать знаки препинания. Актеры, лишенные такого умения, обычно рвут длинную фразу на несколько коротких, вопреки ее логике, и тем лишают свою речь перспективы и общего смысла или, во всяком случае, затрудняют его понимание.

Среди множества предметов труднее найти и увидеть самый важный и распределить все остальные по степени их приближения к этому самому важному предмету, чем проделать ту же операцию с небольшим количеством предметов, скажем, тремя, четырьмя.

Умение произнести длинную фразу — это именно и есть умение расставить предметы в рисуемой словами картине так, чтобы, с одной стороны, зритель картины (слушатель) ясно увидел целое — взаимосвязь и взаимозависимость частей, с другой — каждую часть, фрагмент, предмет, деталь картины в том их качестве и с той конкретностью, чтобы они служили целому, не утрачивая своей особенности.

Например, всем известное описание бала у губернатора в «Мертвых душах» Гоголя (глава VIII) представляет собой чрезвычайно яркую и даже пеструю картину провинциальных претензий на великосветское изящество. Если артист, читая это описание, пренебрежет оттенками, подробностями, частностями, то картина утратит всю свою прелесть и весь юмор. Но если эти оттенки и подробности заслонят собой целое — если в произнесении каждой длинной фразы (а из них преимущественно и состоит все описание!) не будет ясно то главное, что

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, 1955, стр. 99.

² «Интонация и пауза сами по себе, помимо слов, обладают силой эмоционального воздействия на слушателей», — пишет К. С. Станиславский. (Там же, стр. 108).

эта фраза в целом выражает, если описание не будет прочно стоять на опорах ударных слов — то вся картина будет попросту непонятна. Как бы тогда ни старался рассказчик ярко рисовать подробности, даже самые значительные, ему не удастся удержать на них внимание слушателей.

Мысль, выраженная отдельно взятой фразой, уточняется в письменной речи контекстом, в устной — интонацией, с которой она произнесена, в частности — лепкой. В письменной речи грамматически правильное предложение, вырванное из контекста, нечто сообщает, констатирует — и только. Лишь контекст да отчасти знаки препинания (а в печати шрифт — курсив, разрядка) могут дать верное представление о том, для чего и почему это предложение написано автором.

В устной речи отчетливая, рельефная лепка фразы может возместить отсутствующий контекст. Благодаря этому фраза в произнесении может выразить то, что потребовало бы нескольких страниц глубоко продуманного и тщательно отредактированного текста. Этот подразумеваемый контекст есть, в сущности, то же самое, что называется подтекстом. Подтекст — это внутренняя, психическая сторона словесного действия, — «то, что заставляет нас произносить слова роли»¹, — писал К. С. Станиславский.

Поэтому актер, взяв отдельную фразу роли и рассматривая ее саму по себе и вне индивидуальной логики действий того лица, какому эта фраза принадлежит, может делать лишь предположения о ее подтексте, а значит, и о верной ее лепке.

Для того чтобы подтекст и сквозное действие роли нашли себе выражение в лепке фразы, чтобы таким образом сквозное действие осуществлялось в звучащей речи актера, ему нужно построить («вылепить») фразу, соответственно каждому конкретному случаю. Случаи эти бесконечно разнообразны и, разумеется, они не могут быть заранее предусмотрены и учтены. Но в их безграничном множестве тем не менее можно усмотреть некоторые общие, повторяющиеся формы; их можно назвать общими интонационными «схемами» или «конструкциями».

Фразы, говорящие о совершенно различных предметах, событиях и процессах, могут быть близки друг другу по своему логическому построению; соответственно этому в произнесении они будут требовать одной и той же, общей, интонационной «конструкции». Эти «схемы» и «конструкции» напоминают отчасти общие фигуры формальной логики, общие правила грам-

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, 1955, стр. 84.

матики, общие закономерности логики действий и приемы композиции ■ живописи.

Их существование не должно удивлять. Любая фраза воспроизводит связи явлений, процессов, событий; как ни разнообразны сами эти явления, процессы и события, связи и отношения между ними сами по себе повторяются. Эти повторяющиеся связи, повторяющиеся отношения, естественно, должны найти свое отражение в звучании фразы. Они и создают то, что мы называли общими интонационными «схемами» или «конструкциями» произнесения фразы.

Пока мы говорим об отдельном слове, о речевом такте и о короткой фразе, единство психического и физического в словесном действии обнаруживается с полной ясностью и в очевидных закономерностях. В логике действий малого объема физическая сторона процесса всегда относительно проста.

Вопрос оказывается более сложен как только мы переходим к взаимосвязи видений и произнесения в длинной фразе и в сложном словесном периоде. Для того чтобы произнести верно бытовую житейскую фразу, состоящую из двух-трех речевых тактов с одним ударным словом, не нужно никакого специального умения. Другое дело длинные фразы и словесные периоды, часто встречающиеся, например, у Гоголя, Шекспира, Шиллера, а нередко и у Островского, не говоря уже об античных авторах. Тут с полной ясностью обнаруживается необходимость уметь произносить длинные фразы и словесные периоды.

Знаменательно, что именно здесь чаще всего дает себя знать непонимание или игнорирование психофизического единства процесса действия.

Если актер не умеет произносить длинную фразу (а такие случаи, к сожалению, весьма распространены), то один режиссер учит его «с голоса» интонациям фразы или речи в целом, — он добивается определенного произнесения как такового; другой, наоборот, заботясь только о внутренней, психической стороне процесса, вовсе пренебрегает звучанием. Но так как видения, невоспроизводимые голосовыми средствами, не могут быть словесным действием, то оба они, как правило, приходят к неудовлетворительным результатам.

Как на этом уровне задач не отрывать заботу о правильном произнесении от заботы о видениях? Что значит «уметь произносить длинную фразу» так, чтобы это умение не было чисто формальным, не убивало бы видений, а, наоборот, помогало им складываться в воображении актера? Чтобы форма не связывала содержания, а давала верное направление его развитию?

Каждое представление (видение) действующего лица пьесы и сценического образа единственно и неповторимо, ведь оно входит в его индивидуальную логику действий. Значит, в каждом данном случае и звучание речи актера на сцене должно быть таким же неповторимым. Полное и точное повторение интонационного рисунка, как в грамзаписи, — это всегда штамп. Поэтому ничего, кроме вреда, не может приносить копирование интонаций, якобы необходимых для произнесения той или иной конкретной фразы в той или иной сцене.

Чтобы избежать этой опасности, актер, следовательно, должен быть свободен от формально-интонационных обязательств. Но свобода эта не должна быть произволом, нарушающим логику действий образа, и произносить длинную фразу все же надо уметь.

Речь поэтому должна идти об общих закономерностях произнесения длинных фраз и о свободном индивидуальном и неисчерпаемо разнообразном применении их в каждом конкретном случае — к данной фразе, к данному тексту.

Воспроизведение звучащей речью видений — представлений воображения — есть, образно говоря, словесная живопись, причем «красками» здесь служат актеру его голосовые средства. «Картина» словесной живописи, как и всякая картина, всегда определенным образом построена. То, как она построена, ее схематическая конструкция или, точнее, ее композиция — это и есть схема произнесения текста, которым картина эта должна быть воспроизведена. Отсюда и происходят те общие интонационные «схемы»-«конструкции», о которых шла речь выше.

Следовательно, чтобы не отрывать внешнее от внутреннего, говоря об общих закономерностях произнесения длинных фраз и словесных периодов, нужно начинать рассмотрение вопроса с общих закономерностей композиции зрительных представлений. А закономерности эти должны быть близки к правилам или средствам построения композиции в живописи.

Воспроизводить речью картину так, чтобы содержание ее было ясно, — значит, прежде всего, ясно воспроизводить ее композиционное построение; и чем шире полотно, чем больше картина, чем величественнее она, тем, соответственно, важнее ясность ее композиции. Если нет ее — зрителю (слушателю) трудно охватить целое; внимание его рассеивается, оно лишается опоры и многокрасочность картины не достигает цели.

Художник В. И. Суриков так говорил о своей работе: «Главное для меня композиция. Тут есть какой-то твердый неуловимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или

убавленный элемент
злом меняет композицию
законами математическими
Нам нет необходимости
живописи скальпелю
занные В. И. Суриков
смотрении вопроса
стве.

Во-первых, к
разом меняет композицию
ние в интонационной
картину, ее рисунок

Во-вторых, к
какой-то твердый
же точно и в произнесении
«картины» есть

Те и другие
другом — ведь
эта, очевидно, не
непреложность

Воспользу
М. В. Алпатов
кации автора
сы: а) располо
б) обработки
ритмическом
тия изображе
угле зрения).

Вопросы
ее построения
на три группы
а) объем
совокупность

б) субъект
ну тот, кто
случае не е
это имеется
в сущности
ставляющих
предметы
правления

убавленный кусок холста или лишняя поставленная точка разом меняет композицию»¹. Он сравнивал законы композиции с законами математики.

Нам нет надобности рассматривать вопросы композиции в живописи сколько-нибудь полно и подробно. Но мысли, высказанные В. И. Суриковым, могут быть поучительны и при рассмотрении вопросов «словесной живописи» в актерском искусстве.

Во-первых, как на холсте, «лишняя поставленная точка разом меняет композицию», точно так же и малейшее изменение в интонационной конструкции фразы совершенно меняет картину, ею рисуемую.

Во-вторых, как в композиции живописной картины «есть какой-то твердый неуловимый закон, который непреложен», так же точно и в произнесении длинных фраз, в рисовании ими «картины» есть свои непреложные закономерности.

Те и другие закономерности должны быть связаны друг с другом — ведь и там и тут они касаются «живописи». Но связь эта, очевидно, не может быть прямолинейной, а неуловимость и непреложность их, разумеется, относительны.

Воспользуемся разбором проблем композиции в книге М. В. Алпатова «Композиция в живописи». Согласно классификации автора этого исследования, они распадаются на вопросы: а) расположения предметов в трехмерном пространстве; б) обработки поверхности картины (сюда входят вопросы о ритмическом расчленении плоскости) и в) зрительного восприятия изображения (сюда входят вопросы о точке зрения и об угле зрения).

Вопросы композиции «словесной живописи», или способы ее построения, могут быть аналогичным образом распределены на три группы:

а) объективное расположение предметов, составляющих в совокупности единое представление — картину в целом;

б) субъективная точка зрения, с которой видит эту картину тот, кто воспроизводит ее словами. «Точка зрения» в данном случае не есть, разумеется, таковая в буквальном смысле (как это имеется в виду в живописной композиции), но смысл ее в сущности тот же самый. Она — отношение к предметам, составляющим картину; она — средство и способ показать эти предметы с определенной стороны, придать картине целенаправленный смысл, охарактеризовать объективные факты при

¹ Цит. по книге: М. Алпатов, Композиция в живописи, «Искусство», 1940, стр. 79.

помощи светотени и ракурса, выделить, высветить в картине то, что должно впечатлять в наибольшей степени¹;

в) использование — точнее расчет в использовании своих голосовых средств. Подобно тому как в построение живописной композиции входит расчет и членение плоскости, подобно этому актеру, для того чтобы вылепить рельефно длинную и сложно построенную речь, приходится рассчитывать использование своего голоса, его силы, диапазона, тембра. И там и тут дело, разумеется, не в рассудочном «расчете» в буквальном смысле, а в безошибочном, но точном и полном использовании всех имеющихся возможностей (в одном случае плоскости, в другом — голоса) для достижения наибольшего художественного результата.

В композиции «словесной живописи» все три группы вопросов или способов ее построения, разумеется, теснейшим образом связаны друг с другом. В построение каждой сколько-нибудь сложной картины, рисуемой речью, входит и определенное объективное расположение предметов, и определенная точка зрения говорящего, и определенное применение им своих голосовых средств. Ясная, рельефная лепка длинной фразы требует, следовательно, ясности и того, и другого, и третьего.

М. В. Алпатов отмечает в живописных композициях несколько типов группировки фигур. В представлениях воображения и в композициях «словесной живописи» также можно отметить несколько типов расположения предметов, понимая «предмет» в широком смысле.

1. Ряд предметов однородных (иногда только по какому-то одному признаку); а) их законченное, ограниченное множество; б) их неограниченное, уходящее в бесконечную перспективу множество с теряющимся концом.

2. Ряд предметов, отличных друг от друга, более или менее равнозначных в целой картине.

3. Группировки предметов, противоположных друг другу по тому или иному качеству — картина контрастных представлений.

4. Единый предмет на фоне других или несколько предметов, расположенных на разных планах; перемещение этих планов — демонстрация детали крупным планом и возврат ее в фон.

5. Бесконечная, следующая друг за другом смена разно-

¹ М. В. Алпатов показывает, что точка и угол зрения в изобразительном искусстве играют столь значительную роль, что благодаря умелому их использованию фотография может быть прекрасной художественной композицией. Это же с полной убедительностью доказывается современной кинематографией. Последнее особенно любопытно, — как известно, К. С. Станиславский сравнивал течение видений с кинолентой.

образных пр
вательной
кинофильмов
вести зрителя
Так, в изве
себе в вообр
которому до
этих картин
разбитым, в

Каждой
ний соответс
общая для к
к рассмотре
условиться с
«схемам» ил

Любой
ображения
случаев, кот
мальным пр
безразличен
деленны
зи частност
существен.

Непов
дающие ей
почве ясно
ма по себе,
формальна
Так, ж
иной раз я
грубой осн
может суш
лице вообр

Нет дв
добны друг
столько сх
отличат ск
мудреца. К
жится» на
ли бы симв

общепризн
Подоб
ные схемы
или скелет
крывает их
Изучать и
п. Ершов

образных предметов-картин, крепко связанных единой повествовательной последовательностью (по типу приключенческих кинофильмов, в которых главное назначение каждого кадра — вести зрителя к следующему кадру, повышать интерес к нему). Так, в известной басне Лафонтена «Пьеретта» героиня рисует себе в воображении последовательные картины обогащения, к которому должна привести продажа кувшина молока; смена этих картин прерывается только тем, что кувшин оказывается разбитым, в порыве восторга от предвкушения богатства.

Каждой из этих групп композиционного построения видений соответствует в произнесении своя интонационная схема, общая для композиции данной группы. Но, прежде чем перейти к рассмотрению каждой из них по отдельности, необходимо условиться о принципиальном и практическом подходе к этим «схемам» или «конструкциям».

Любой тип расположения предметов в представлениях воображения есть обобщение безграничного множества частных случаев, которые подобны друг другу лишь одним общим формальным признаком; но этот общий формальный признак не безразличен к содержанию, не случаен, он связывает определенным образом картину в одно целое и вне этой связи частности, составляющие ее, теряют ясный смысл. Значит, он существен.

Неповторимые особенности яркой живописной речи, придающие ей жизненную красочность и полноту, вырастают на почве ясной, строгой и верной композиции картины, которая сама по себе, абстрактно взятая, есть лишь грубая, отвлеченная и формальная схема.

Так, жилище человека со всем его убранством, в котором иной раз ярко запечатлена его оригинальная личность, есть в грубой основе своей пол, четыре стены и потолок; без них не может существовать никакое убранство, не может быть и жилище вообще.

Нет двух людей, которые во всех отношениях были бы подобны друг другу, и в то же время все человеческие скелеты настолько сходны между собой, что только ученые специалисты отличат скелет безобразного идиота от скелета прекрасного мудреца. Каждый человек в буквальном смысле слова «держится» на своем скелете — даже и такой, которого все признали бы символом молодости, красоты и жизни, хотя скелет есть общепризнанный символ смерти...

Подобным образом и типы произнесения фраз, интонационные схемы их построения, суть каркасы словесной скульптуры или скелеты рисуемых картин. Жизнь им дает лишь то, что покрывает их, что наполняет схему конкретным содержанием. Изучать и осваивать их актеру нужно не больше (но, пожалуй,

и не меньше!), чем живописцу нужно изучать пластическую анатомию¹.

Всякая сколько-нибудь сложная картина так или иначе построена, предметы в ней так или иначе расположены, поэтому в каждой длинной фразе можно найти ее схему, конструкцию, или скелет, подобный одному из тех, что были нами перечислены. Если эта схема опирается на конкретные видения, то, когда фраза произносится, ее схема наполняется живым содержанием. Содержание это может быть различным, от этого несколько видоизменяется и сама схема. Но если данное содержание в эту схему укладывается, то схема в основе своей все же сохраняется. Если нет, то она заменяется другой. Последняя, в свою очередь, варьируется соответственно тому, какое живое содержание вкладывает в данную фразу тот, кто ее произносит.

Таким образом, лепка фразы — композиция «словесной живописи» — требует применения к той или иной конкретной фразе одной или нескольких из числа известных общих форм. Или, что то же самое, — обнаружения в данной конкретной фразе ее схемы и ее интонационной конструкции.

К. С. Станиславский называл такую работу «скелетированием текста». Завершается она тем, что найденная в тексте и обогащенная видениями интонационная конструкция фразы оказывается необходимой актеру для воплощения композиции рисуемой картины, для выражения подтекста, для осуществления словесного действия. Тогда схема оживает, наполняется плотью и кровью; на ее основе расцветает яркая и в своих наиболее впечатляющих оттенках неповторимая «словесная живопись», ничем не напоминающая зрителю ту схему, которая помогла ей родиться. Как всегда, общая логика действий выступает как частный случай неповторимой индивидуальной логики действий данного человека — сценического образа.

5

ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ относится к числу наиболее общих и наиболее распространенных интонационных форм. Форма эта соответствует первому типу расположения предметов в картине, рисуемой словами из отмеченных нами выше («ряд однородных предметов»).

Эзоп в пьесе «Лиса и виноград» Гильерме Фигейредо рису-

¹ Скульптор А. С. Голубкина пишет: «Когда мы учились, профессора говорили: выучите анатомию и забудьте ее. Это значит — знайте анатомию так, чтобы она сказывалась только уверенностью и свободой в работе, анатомии же самой, чтобы и в помине не было. Вообще анатомия вспоминается как раз там, где нет ее знания» («Несколько слов о ремесле скульптора», «Советский художник», 1958, стр. 22).

ет картину могущества и благодетельности человеческого языка, а затем рисует картину бедствий и порока, порождаемых языком; Демон в поэме Лермонтова рисует Тамаре картину своего перерождения; Офелия рисует картину погибших достоинств Гамлета; помещик Смирнов в шутке Чехова «Медведь» рисует портрет женщины.

Общим для всех этих картин является лишь то, что каждая содержит в себе множество «предметов», иллюстрирующих какое-то одно положение, одну мысль, один факт. Чтобы воспроизвести эти картины, нужна одна и та же интонационная форма перечисления.

Более или менее яркие и сложные примеры такого рода без труда можно найти буквально в каждой пьесе и в каждой роли.

Перечисляемых предметов несколько, потому что ни один из них в отдельности недостаточно ярок, недостаточно красноречив. Каждый последующий воспроизводится потому, что предыдущий уже не удовлетворяет рисующего картину. Это наиболее распространенный случай — перечисление для усиления.

Иногда предметы перечисляются в хронологическом порядке. Это ряд событий, который слушатель должен знать, чтобы должным образом оценить то, что за этими событиями последовало и для чего рисуется картина.

Бывает, что предметы перечисляются в порядке их расположения в пространстве для того, чтобы ввести слушателя в круг обстоятельств, на фоне которых будет показано главное событие или главный предмет. — Он может быть верно оценен только на этом фоне.

Много таких перечислений в «Демоне» Лермонтова (например, после слов: «И над вершинами Кавказа изгнанник рая пролетел», после слов: «Роскошной Грузии долины ковром раскинулись вдали...»).

Перечисления могут иметь самые разнообразные оттенки. Некоторые из них часто повторяются. Так, перечисление может быть ограниченным и неограниченным. В первом случае конец перечисления предусмотрен в его начале; здесь каждый из перечисляемых предметов имеет самостоятельную ценность и свое особое значение. Во втором случае перечисление рисуется так, как если бы оно могло быть продолжено бесконечно, причем любой из перечисленных предметов мог бы быть заменен другим, еще более красноречивым.

Можно, например, перечислять присутствовавших на собрании, в театре, в гостях для того, чтобы слушатель точно и конкретно узнал, кто именно присутствовал, а можно и для того, чтобы слушатель понял, что было или многолюдное, или в высшей степени авторитетное, или, наоборот, неавторитетное и т. д.

собрание. Тогда перечисление служит лишь подтверждением некоторой общей характеристики и в перечисляемых предметах имеются в виду какие-то одни, подтверждающие эту характеристику черты. Тогда рисуя картину подчеркивает, что в его распоряжении неограниченное множество предметов-доказательств, и он даже не ценит поэтому каждый предмет в отдельности.

Разумеется, невозможно предусмотреть и разобрать все практически возможные случаи перечислений. Но тем не менее общая и характерная интонационная форма перечисления существует. По этой форме мы можем понять, что данный человек что-то перечисляет, даже, если мы, не зная языка, на котором он говорит, не понимаем, что именно он перечисляет. В эту общую форму уместаются все возможные оттенки и разновидности.

Уметь строить перечисления — это, по существу, значит, уметь варьировать общую форму, подчиняя ее задаче: воспроизводить «для глаза, а не для уха» партнера данное конкретное видение — ряд однородных предметов, «множество» как таковое.

Умение это, как и всякое умение действовать, состоит как бы из двух умений, взаимно обусловленных, а потому слитых в одно: умения видеть в своем воображении перечисляемое множество как единое целое (внутренняя субъективная сторона) и умения своим голосом рисовать это множество, т. е. умения практически применять общую интонационную форму перечисления (внешняя физическая сторона).

Характерным признаком этой формы является равномерное повышение (а иногда и понижение, о чем речь будет дальше) голоса на каждом новом члене ряда, т. е. после каждой запятой.

В коротком перечислении ступенчатое изменение высоты голоса не требует ни специального расчета, ни особого мастерства. Если же перечисление длинно, как, скажем, в клятве Деяльного, умение оказываются совершенно необходимыми.

Часто в репетиционной практике (да и на спектаклях) действие останавливается и мысль героя оказывается не выраженной только потому, что актер «топчется» на одной высотной ступени своего голоса, там, где логика действий (в данном случае логика перечисления) требует ступенчатого движения вверх или вниз. Бывает так, что актер даже видит каждый предмет перечисляемого ряда, но — каждый по отдельности; чтобы объединить их и двинуть действие вперед, достаточно бывает поставить их по восходящим (или нисходящим) ступеням го-

СОПОСТАВЛЕНИЕ И ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ. Это интонационные формы, соответствующие второму и третьему типам расположения предметов в рисуемой картине: ряд отличных друг от друга предметов, более или менее равнозначных (2); группировки контрастных предметов (3).

Второй тип и соответственно «сопоставление» — есть, в сущности, тип промежуточный между первым и третьим, между перечислением и противопоставлением. Поэтому, прежде чем перейти к сопоставлению, удобнее рассмотреть противопоставление.

Как ясно из самого слова, оно заключается в том, что предметы, входящие в состав рисуемой картины, внесены в нее для того, чтобы оттенять друг друга по контрасту.

Так, Гамлет после беседы с актерами в монологе во втором акте противопоставляет эмоциональность актеров своей бесчувственности; так, Попова в «Медведе» Чехова противопоставляет свою любовь к покойному мужу его поведению; так, Коршунов в третьем акте «Бедность не порок» Островского, уговаривая Любовь Гордеевну примириться с ним, как с будущим мужем, противопоставляет картину несчастий «с молодым мужем» картине благополучия «со стариком»; так, во вступлении к «Медному всаднику» Пушкин противопоставляет картину скудости и пустынности картине богатства и оживления.

Во всех этих картинах опять-таки общим является лишь то, что в них использована контрастность представлений; в произнесении она требует противопоставления.

Примеры противопоставления можно найти буквально в любой пьесе и в любой роли — их не меньше, чем примеров перечисления.

Один из основных признаков интонационной формы противопоставления заключается в следующем: для того чтобы изображаемые предметы были разными, они рисуются разными красками; наибольшая разность голосовых красок — это самый низкий тон и самый высокий тон голоса данного человека. Поэтому, для того чтобы живой речью противопоставить что-то — чему-то, чтобы показать противоположность чего-то — чему-то, люди обычно одно рисуют высокими тонами своего голоса и противоположное ему — низкими. Причем употребление низких и высоких тонов имеет под собой известную объективную почву, и это обстоятельство вносит некоторое, конечно, весьма относительное постоянство в употребление тех и других тонов. Постоянство это обнаруживается преимущественно именно в случаях противопоставления, а не во всех случаях различия и, разумеется, далеко не всегда.

Так, когда противопоставляется нечто: высокое — низкому, тонкое — толстому, светлое — темному, легкое — тяжелому,

поверхностное — глубокому, хрупкое — прочному, маленькое — большому, радостное — мрачному, веселое — печальному, во всех этих случаях большинству людей обычно свойственно первое во всех этих противопоставлениях рисовать относительно высокими тонами своего голоса, второе — низкими.

Любопытно, что в живописной композиции наблюдается нечто в принципе подобное. Выделение горизонтальных линий производит не то эмоциональное впечатление, какое производит выделение вертикалей. «Линии, склоняющиеся к земле, — говорит скульптор Давид д'Анжер, — рождают впечатление печали; линии, вздымающиеся к небу, рождают чувство радости»¹. Движение, изображенное на плоскости по диагонали, слева снизу, направо вверх, производит впечатление ускоренного, облегченного; движение справа снизу, налево вверх — замедленного, затрудненного. Подобно этому, ступенчатое понижение голоса при перечислении, что встречается относительно редко, производит впечатление угасания, замедления, придает картине минорно-элегический характер.

Противопоставляемые предметы или признаки предметов могут быть, разумеется, бесконечно разнообразны; это могут быть отвлеченные понятия, принципы, идеи и т. д. Но и в этих случаях противопоставление достигается контрастностью звуковых тонов голоса, причем, чем ярче человек противопоставляет одно другому, тем шире, смелее использует он диапазон своего голоса. Подчеркивание противоположности достигается переходом от одних высотных тонов голоса к противоположным.

Так, если мне скажут, что я утверждаю то же самое, что утверждает некто третий, а я захочу опровергнуть это, я буду говорить, что, мол, этот третий говорит то-то и то-то, а я утверждаю вот это и это. Противопоставление выразится в том, что от высотных тонов, какими я буду рисовать утверждения третьего, я резко перейду к иным, контрастным тонам, какими я буду рисовать свои собственные мысли.

В свое время Аристотель заметил: «... противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом»².

Эта ясность достигается тем, что противопоставляемые предметы указываются в одной фразе.

Лепка противопоставления требует умения произносить длинную фразу, говорящую о двух разных предметах; два предмета требуют как будто бы и двух ударных слов. Поэтому актеры часто рвут ее на две фразы со своим в равной мере удар-

¹ См. М. Алпатов, Композиция в живописи, стр. 95—97.

² Аристотель, О стиле ораторской речи, сб. «Об ораторском искусстве», Госполитиздат, 1958, стр. 18.

ным словом в каждой — это гораздо легче, чем произнести одну длинную фразу с одним главным ударным словом и вторым менее ударным, но все же выделяемым, противопоставляемым главному ударному слову.

В известной скороговорке «Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет» указано на два события. Законченный смысл эта фраза приобретает как противопоставление одного другому, что и зафиксировано запятой в середине фразы и точкой в ее конце. Так возникнут два выделяемых, т. е. ударных слова. Но если они будут, так сказать, «равноударными», то останется неясно, что же в этой картине главное, во имя чего все противопоставление воспроизводится.

Чтобы выразить это, нужно одно из ударных слов сделать главным, предположив, что фраза в целом либо отвечает на какой-то конкретный вопрос, либо вносит поправку в представления партнера олять-таки в какой-то одной определенной черте. Например: «Вы, мол, ошибаетесь — это *Карл* у Клары украл кораллы, а Клара — совсем другое дело — она, как известно, украла у Карла *кларнет*».

Если придать скороговорке этот смысл (произнося, разумеется, только ее текст, без всяких добавлений), то первая часть рисуемой ею картины будет главной и главное ударное слово будет «Карл», вторая часть будет подчиненной и противопоставляемой, со своим выделяемым словом «кларнет», но ударение на нем будет значительно меньше, чем на первом. Таким же образом при другом подтексте выделения потребуют другие слова, но если фраза будет рисовать противопоставление, то всегда будут нуждаться в выделении два слова, всегда одно из них будет главным и одно подчиненным и всегда они будут входить в состав одной фразы.

Многие скороговорки и пословицы могут служить удобным материалом для упражнений в разнообразной лепке противопоставлений («У осы не усы, не усищи, а усики», «Командир говорил про подполковника, про подполковнику... а про подпрапорщика умолчал»).

Противопоставления встречаются в тексте чуть ли не каждой, даже небольшой роли. Если они не вылеплены надлежащим образом, то смысл рисования словами картины делается неопределенным, а сама картина тусклой, неясной. Чем конкретнее цель словесного действия и чем активнее действующий к этой цели стремится, тем больше нуждается он в определенной, той, а не другой, ясной и рельефной лепке фразы.

Сопоставление, в отличие от противопоставления, не требует контрастности как таковой (если, разумеется, это сопоставление не содержит в себе по существу противопоставления). Сопоставление разных предметов требует уже не кон-

трастности, а разности звуковых тонов голоса. Разность эта как бы привлекает внимание слушателя к тому, что рисуемые предметы отличаются друг от друга.

Так, излагая мнения разных лиц об одном предмете, можно рисовать и противоположность этих мнений друг другу и их отличия друг от друга.

«Кант утверждал не то же самое, что Гегель, и Гегель не то же самое, что Шеллинг, а Шеллинг не то же самое, что Ницше, но все они утверждали нечто противоположное основным положениям материализма». В такой фразе утверждения философов-идеалистов можно только перечислить (чтобы потом, скажем, весь ряд противопоставить), но можно оттенить в этом ряду и отличия, причем оттенить их можно более или менее ярко. Последнее и будет «сопоставлением» — интонационной формой, промежуточной между перечислением и противопоставлением...

Примером из драматургии может служить первая сцена «Ревизора», после чтения письма. Городничий перечисляет чиновникам всякого рода непорядки в ведомстве каждого из них, но он в то же время рисует ярко и особую непривлекательность каждого факта, причем пользуется противопоставлением:

«Конечно, если он ученику сделает такую рожу, то оно еще ничего: может быть, оно там и нужно так, об этом я не смогу судить, но вы посудите сами, если он сделает это посетителю — это может быть очень худо»; «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать? От этого убыток казне».

Этот пример может служить иллюстрацией и другому принципиально важному положению. Произнося в этой сцене текст роли городничего, актер может рисовать им картины, различные по композиции, отдавая предпочтение либо перечислению, либо сопоставлению, либо противопоставлению. В каждом случае логика действий городничего — а значит, и образ, создаваемый актером, — будет несколько иной.

Следовательно, сама лепка фразы уже строит образ, потому что она входит в логику действий и вытекает из нее.

Выделение отличий и особенностей рисуемых предметов в звучащей речи придает характер описания той интонационной форме, которая выражает связь этих предметов друг с другом. В этом смысле описательность как бы противонаправлена целостной структуре фразы; она играет роль своеобразного тормоза ■ перспективе речи. Картина, рисуемая без этого тормоза, легко может потерять красочность, живость и богатство тонов и превратиться в схему; чрезмерная заторможенность разорвет общую картину на яркие, но не связанные друг с другом элементы, и в их обилии может легко затеряться перспектива.

РАЗЪЯСН
интонационная
расположения
гих; расположе
Часто фра
сложной из-за
ния делают ка
такая фраза не
красочности и
простой логиче
большой карти
ние о цели соб
уточнений лог
ние, движет, та
держивают

Значит, леп
шателя от сюж
пространным),
его к сюжету.
подчеркнуть в
что, мол, повест
ее следует. Дос
в переходе от
переходы сопро
фразы это усло
терять общую о
не зависимые д
очень яркими, н
останется невы
Обратимся
Лермонтова «М

Или его ж

РАЗЪЯСНЕНИЕ, ПОЯСНЕНИЕ И УТОЧНЕНИЕ. Эта интонационная форма соответствует нашему четвертому типу расположения предметов в картине (один предмет на фоне других; расположение предметов на разных планах).

Часто фраза, воспроизводящая картину, выглядит очень сложной из-за уточнений и пояснений. Эти пояснения и уточнения делают картину богатой, яркой, многокрасочной. Но, если такая фраза не вылеплена надлежащим образом, то в многокрасочности и яркости пояснений и уточнений нередко тонет ее простой логический смысл. Часто эта фраза рисует фрагмент большой картины, а вся картина в целом излагает повествование о цепи событий; тогда простой, оголенный от пояснений и уточнений логический смысл фразы ведет повествование, движет, так сказать, сюжет, а пояснения и уточнения задерживают его, как всякая описательность.

Значит, лепка фразы должна отвлекать внимание слушателя от сюжета к пояснению и описанию (иногда весьма пространному), но обязательно с тем, чтобы вновь вернуть его к сюжету. А для этого нужно в момент отхода от сюжета подчеркнуть в произнесении, что, мол, это отход временный, что, мол, повествовательная фраза не кончилась, что окончание ее следует. Достигается это изменением высотного тона голоса в переходе от сюжета к пояснениям и обратно. Причем эти переходы сопровождаются небольшими паузами. Если в лепке фразы это условие не выполнено, то слушатель может легко потерять общую ориентировку, и картина распадется для него на не зависимые друг от друга части. Сами по себе они могут быть очень яркими, но связь между ними, их место в общей картине останется невыраженным.

Обратимся к примерам. Так начинается, скажем, поэма Лермонтова «Мцыри»:

Немного лет тому назад
Там, где сливаясь, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь...

Или его же стихотворение «Первое января»:

Как часто пестрою толпою окружен,
Тогда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шопоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,
Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки, —
Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

В приведенных выдержках нами подчеркнуты слова, рисующие сюжетную основу данного фрагмента картины, его схему. Все другие, неподчеркнутые слова, эту схему разъясняют, комментируют, уточняют. Ясно, что в данных примерах яркость картине придают именно они, что они важнее для целого, чем сюжетная основа, схема. Но последняя тем не менее совершенно необходима — она указывает место всего фрагмента, привязывает его к тому, что будет показано в последующем повествовании.

На последнем примере особенно ясно видно, насколько сложно, богато содержанием и многокрасочно может быть введенное в сюжет пояснение. Одна фраза состоит из двенадцати строк, и каждая из них рисует деталь картины, отличную от соседних, а вся фраза в целом служит лишь введением в содержание стихотворения. Произнести такую фразу, как одну, единую фразу, не растеряв при этом ее многокрасочности, — дело отнюдь не легкое. Оно требует специального профессионального умения, касающегося не только видений — внутренней стороны словесного действия, — но и его внешней стороны — лепки фразы, владения общими интонационными формами.

Ясная, рельефная лепка такого рода фраз говорит о том, что существует общая интонационная форма, общая интонационная конструкция пояснений, разъяснений и уточнений. Ее можно уподобить кинематографическому приему приближения и удаления объектива от натуры — показа фона, широкой панорамы; потом, крупным планом, одной или нескольких деталей; затем опять общего плана.

ЭПИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ (эта форма соответствует пятому типу расположения предметов в картине). Длинный рассказ может включать в себя множество разнообразных картин и интонационных форм самого причудливого и своеобразного рисунка. Тут могут быть и перечисления, и противопоставления, и пояснения в любых сочетаниях. И тем не менее сама повествовательность рассказа может придавать этому сложному многообразию общую, единую форму. Форма эта как бы постоянно напоминает зрителю (слушателю) о том, что, мол, повествование не кончилось, что это, мол, только начало, что дальше будет показано (рассказано) нечто еще более важное и более интересное, но, чтобы понять это самое важное и самое интересное, совершенно необходимо увидеть и усвоить то, что в данный момент рисуется словами.

Внутренняя, психическая сторона этого типа словесной живописи заключается в общих чертах в том, что рисующий картину знает намного больше, чем слушающий, и может показывать ему занятные фрагменты некоего бесконечного полотна,

которое будет
щему и в за
Сама же
роны) есть в су
либо в точк
нием и с психо
ных запятыми.
же каждый сл
нием голосовог
как бы по выс
ся, разумеетс
основной высот
т. е. повышени
сотной ступени
она олять кон
ступень и т. д.

После не
длежащем ме
сти от голосо
сколько высот
мается по ст

Эта инт
смысл ее в п
конечно, все
чего все пов
произведени
некоторой н
вания. Тем
событий.

Владен
менно ве
дения к нем
читой, интр
чается от ф

Так, ня
им сказки;
шателей пу
умеет при

Так, Л
рассказыва
привела е
дения эти
между про
и прибаут
ко и може
ние — по

которое ведет к чему-то совершенно неожиданному, интригующему и в высшей степени поучительному.

Сама же форма эпического повествования (с внешней стороны) есть в сущности превращение всех точек либо в запятые, либо в точки с запятыми с подчеркнuto рельефным их выполнением и с психологическими паузами после этих точек, замененных запятыми. При этом каждая последующая фраза (или даже каждый следующий речевой текст) произносится с повышением голосового тона. Таким образом, форма эта строит речь как бы по высотным ступеням: каждая отдельная фраза лепится, разумеется, в соответствии с ее содержанием, но на одной основной высотной ступени голоса; заканчивается она запятой, т. е. повышением тона на последнем слове. На этой новой высотной ступени таким же образом строится следующая фраза; она опять кончается повышением, переходом на следующую ступень и т. д.

После нескольких таких повышений основного тона в надлежащем месте, согласно содержанию рассказа и в зависимости от голосовых возможностей рассказчика, он вновь через несколько высотных ступеней возвращается вниз и опять поднимается по ступеням.

Эта интонационная форма в принципе бесконечна, ибо смысл ее в повествовательности как таковой. Практически она, конечно, всегда ведет к чему-то главному в картине, во имя чего все повествование ведется и этим главным кончается. Воспроизведение главного и завершение рассказа всегда является некоторой неожиданностью — нарушением инерции повествования. Тем более выделяется оно на фоне предшествовавших событий.

Владение этой формой есть, в сущности, умение одновременно вести повествование и тянуть его, не допуская падения к нему интереса и все время интригуя слушателя. Нарочитой, интригующей замедленностью эпическая форма отличается от формы перечисления.

Так, няня, например, иногда занимает детей, рассказывая им сказки; так, опытный и умелый рассказчик занимает слушателей пустяковыми по содержанию историями, которым он умеет придать многообещающую значительность.

Так, Любим Торцов («Бедность не порок» Островского) рассказывает в первом акте приказчику Мите «линию», которая привела его от богатого наследства к нищете. Трудность овладения этим длиннейшим рассказом заключается для актера, между прочим, в том, чтобы за отступлениями, воспоминаниями и прибаутками не потерялась цель его произнесения; она только и может объединить весь рассказ в одно целое повествование — поучительную историю жизни.

В подобных случаях форма эпического повествования может служить как бы канвой, по которой актер вправе вышивать самую причудливую и яркую словесную живопись. Эта живопись легко теряет почву и перспективу и тускнеет, если она не введена в форму эпического повествования.

Говоря об интонационных формах, мы пока рассматривали лишь одну сторону композиции словесной живописи, связанную, условно говоря, с «расположением предметов в пространстве». Вторая группа вопросов — «точка и угол зрения» — также имеет прямое отношение к словесной живописи. Как мы уже говорили, от точки зрения на любое расположение предметов в значительной степени зависит композиция картины в целом.

В словесной живописи к способам и средствам выразить свою точку зрения на рисуемые предметы и навязать ее слушателю относятся: паузы, повышения, понижения, усиления и ослабления звука и темп.

Именно этими средствами выделяются ударные слова; как об этом уже говорилось, с этого начинается выявление целенаправленности произнесения любой фразы, выявление субъективной заинтересованности действующего словами.

Чтобы ту или иную часть картины выделить — она ограничивается паузами; чтобы показать ее крупным планом — замедляется темп ее рисования; чтобы сделать ее «светлой» — повышается голос; чтобы сделать ее «темной» — голос понижается. И, наоборот: чтобы стусевать ту или иную деталь, нужно не выделять ее паузами; чтобы отнести те или иные места картины к ее фону, нужно ускорить темп.

Разумеется, все эти взаимозависимости, все способы, о которых мы говорим «нужно», весьма относительны, постоянно нарушаются, могут и даже должны нарушаться. Убедительным примером может служить упомянутый выше рассказ Тюленина в исполнении Б. Толмазова в спектакле «Молодая гвардия» в театре имени В. Маяковского. В монотонности и бескрасочности артист нашел высшую степень выразительности — именно их требует в данном случае душевная потрясенность героя. Взаимозависимости, о которых идет речь, относятся к общей логике словесного действия, а в художественной практике мы всегда имеем дело с индивидуальной логикой, которая только тогда и художественна, когда отклоняется от общей. Но сознательный путь к этой индивидуальной логике лежит через общую логику действий, о чем мы уже говорили выше.

Он заботится
ших законом
Общие интона
отвлеченные от ка
известно, не да
жание и не дает
блюдать: актер
того требует лог
апеллирует к
нальной памяти
татов. А мастерск
разительно постро
водящая картину
фраза, — сама, ка
чувствовать подто
В репетицион
нах, о которых го
нальный накал
обычно либо к «
штампу, либо к
«накал», не нап
на предельно за
следнее как раз
построенная фра
щает актера к л
лепить фразу —
боте над постро
ваемого образа.
При этом ва
вило, содержит
форму, а сложнос
выше примеров.
вопоставление и
описанием. Каж
все они служат е
словесного дейс
нужно вдумыват
и образное ее со
ею картина дела
отчетливой.
Для того что
ствий образа, ак
весное действие
та. Она специф
рассматривать с
деть в нем разн

Он заключается в умелом творческом использовании общих закономерностей логики действий, в частности, словесных.

Общие интонационные формы — это схемы абстрактные, отвлеченные от какой бы то ни было конкретности. Но, как известно, неразвитость формы ограничивает, связывает содержание и не дает ему развиваться. И это часто приходится наблюдать: актер, не умеющий лепить длинную фразу так, как того требует логика действий изображаемого им лица, иногда апеллирует к своим чувствам, к своей воле, к своей эмоциональной памяти, и это все же не дает положительных результатов. А мастерски вылепленная фраза, логически верно и выразительно построенная, четко выражающая мысль, воспроизводящая картину, изложенную в тексте, — так произнесенная фраза, — сама, как бы «обратным ходом», помогает актеру почувствовать подтекст и зажить внутренней линией роли.

В репетиционной практике чаще всего это случается в сценах, о которых говорят, что «здесь требуется большой эмоциональный накал». Этот пресловутый «накал» сам по себе ведет обычно либо к «темпераменту вообще», т. е. к наигрышу и штампу, либо к неменяемости и истерике, если он, этот «накал», не направлен на предельно ясное выражение мысли, на предельно заинтересованное воспроизведение видений. А последнее как раз и требует рельефной лепки фразы. Правильно построенная фраза устраняет образовавшийся вывих и возвращает актера к логике действий образа. Поэтому умение верно лепить фразу — эффективное вспомогательное средство в работе над построением индивидуальной логики действий создаваемого образа.

При этом важно учитывать, что длинная фраза, как правило, содержит в себе не одну какую-нибудь интонационную форму, а сложное их сочетание, как это видно из приведенных выше примеров. Одна форма дополняется другой: противопоставление и пояснение — перечислением; перечисление — описанием. Каждая форма вытекает из содержания видений, и все они служат единой цели — воспроизвести подтекст в логике словесного действия. Чтобы найти каждую из этих форм, нужно вдумываться в действенный смысл фразы, в логическое и образное ее содержание. В результате всего этого рисуемая ею картина делается сложной, яркой и в то же время ясной, отчетливой.

Для того чтобы построить индивидуальную логику действий образа, актер данный ему текст роли превращает в словесное действие; это его специальная профессиональная работа. Она специфична и сложна, потому что текст роли можно рассматривать с разных сторон и в зависимости от этого видеть в нем разное. Биограф автора пьесы, историк литературы,

литературный критик, филолог, поэт — каждый может увидеть в тексте пьесы то, что его преимущественно интересует, и упустить из виду то, чем он не привык интересоваться.

При этом неизбежно сказывается установленное И. П. Павловым деление людей на типы «ученых» и «художников». У первых вторая сигнальная система тормозит первую сигнальную систему. Они обычно имеют склонность рассматривать текст как изложение мыслей, состояний и чувств в их отвлеченном словесном выражении. Если актер окажется на такой же позиции, он не сможет превратить данный ему текст в словесное действие. Так иногда и случается, когда актер по тем или иным причинам ограничивает свои заботы отвлеченно теоретическим рассмотрением текста роли. Вторая сигнальная система в таком случае тормозит первую. Актер превращается в теоретика, а так как играть роль ему все-таки нужно, то ему ничего не остается, как декламировать, докладывать текст...

Художникам, по Павлову, — «особенно устроенным людям», свойственно не отрывать вторую сигнальную систему от первой. Профессиональный подход актера-художника к авторскому тексту заключается именно в том, что актер видит в тексте выражение мыслей, идей (как бы отвлеченны они ни были) в единстве с целями действующего лица и его представлениями, образами, видениями.

Видения — это звенья логики действий, взятой с ее внутренней, психической стороны. Представления, возникающие в памяти и в воображении, с одной стороны, вытекают из предыдущих действий человека, с другой — диктуют ему последующие действия. Поэтому содержание и характер видений каждого конкретного человека неотделимы от его индивидуальной логики действий.

Течение видений в памяти и в воображении подчинено логике, которая по природе своей двойственна: она отражает объективные связи явлений, но она в то же время и субъективна, индивидуальна, ибо обусловлена, кроме того, субъективными интересами человека — его прошлым опытом, мировоззрением, культурой, воспитанием и пр.

Эта логика реализуется в звучащей речи. Тому общему, что в ней содержится, соответствуют общие интонационные формы; тому индивидуальному, субъективному, что в ней всегда заключено, соответствует индивидуальный характер наполнения этих форм.

СЛО

ОЗН
не зеркал
материал
действие
работу
работа п
работе

Глава 5

СПОСОБЫ СЛОВЕСНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

«Слово тоже есть дело».

В. И. Ленин.

«Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства и того, кто обладает глубоким знанием теории последнего, например, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос ■ другое подобное».

Аристотель.

«Не только слова обыденные могут быть преобразены в поэзию, но и поступки наши, необходимые, повседневные, реальные поступки нашей суконной слободы могут быть претворены в прекрасные действия. Но для этого в жизни, как в искусстве, нужны творческая фантазия и художественная воля».

Ф. И. Шаляпин.

.....1

СОЗНАНИЕ человека отражает внешний мир не пассивно, не зеркально, а постоянно перерабатывая поступающий извне материал. Поэтому воздействие на сознание есть всегда воздействие на работающее сознание, или, еще точнее, на работу, происходящую в сознании, с тем, чтобы эта работа протекала так, как это нужно действующему, и в этой работе сознание перестраивалось.

Деятельность человеческого сознания есть единый процесс отражения объективного мира; но в разные моменты деятельность эта выступает преимущественно в качестве то тех, то других конкретных психических процессов. Мы имеем в виду следующее: сознание человека находится в деятельном состоянии тогда, когда человек сосредоточенно думает о чем-либо, когда он размышляет о чем-то, вспоминает что-либо, когда он мечтает, желает и практически добивается чего-либо, переживает те или иные чувства.

Единство всех этих психических процессов обнаруживается с полной ясностью: ни один из них практически невозможен без участия всех остальных. Волевой невозможен без мыслительного, без воображения, без памяти, без внимания; эмоциональный — без волевого, мыслительного и т. д., мыслительный — без волевого, эмоционального, без работы внимания и памяти и т. д.

Это не исключает того, что в каждый определенный момент тот или иной психический процесс выступает на первый план и подчиняет себе другие, господствует над ними. Иначе мы не могли бы различать их и утверждать, что, мол, данный человек в данную минуту «думает», или «мечтает», что он «внимателен», что он обнаруживает волю, что он радуется или страдает, что он вспоминает. Не мог бы человек и о самом себе говорить: «я подумал», «я вообразил», «я вспомнил» и т. д.

Способность ко всем этим психическим процессам присуща всем людям. Отражение внешнего мира сознанием не может протекать нормально без участия всех этих процессов; все они в единстве, в сложных взаимосвязях и взаимопереходах и составляют деятельность сознания, а конкретное содержание этих процессов и есть сложный процесс субъективных переживаний.

Так как каждый человек знает, что не только он, но и другие люди могут думать, хотеть, воображать, быть внимательными и чувствовать, он и побуждает других (или пытается побудить их) думать, хотеть, воображать, помнить, чувствовать, быть внимательными, наполняя в каждом случае тот или иной процесс определенным содержанием.

Действующий словом человек, таким образом, не только воспроизводит своей звучащей речью определенную картину для партнера, но и стремится к тому, чтобы эта картина вылилась в его сознании ту, а не другую, т. е. определенную, психическую работу. От того, на какую именно психическую работу партнера объективно направлены усилия действующего словом, — от этого зависит и способ его словесного действия. Способ словесного воздействия это, в сущности, ориентировка на тот или иной, на те или иные процессы в сознании партнера.

Поэтом
воздействия
и лепка фраз
и расплывч
что само
важными,
му не мож
как правил

Вне си
ние различ
вается весь
чувства» др
тельность»,
ражение» и
сти, воздей
них действу
или другой

Сознан
деленный с
для того, ч
наиболее п
фронта, чт
торый каж
его оружи
щий и как

«Разу
поступать,
крыто...»¹.

Если
то видени
фразы —
тактически
ленной то
ближайше
дают надл
нее удар;
чена побе

Здесь
словлены.
жательнее
вующего;
щей речи
ронам соз

¹ См. с
10 П. Ерш

Поэтому применение определенного способа словесного воздействия есть дальнейший шаг к той же цели, какой служит и лепка фразы. Если этот шаг не сделан, если не ясен, смутен и расплывчат способ словесного воздействия, то это значит, что само действие не очень активно, что оно не продиктовано важными, существенными интересами действующего и поэтому не может выражать их. Выразительность такого действия, как правило, не велика.

Вне сцены, в повседневном общении людей, существование различных способов словесного воздействия обнаруживается весьма многообразно: человек, как говорят, «бьет на чувства» другого, или «давит на волю», или «упирает на сознательность», или «привлекает внимание», или «поражает воображение» и т. д. Все эти случаи представляют собою, в сущности, воздействие на сознание в целом, но в каждом из них действующий «подбирается» к сознанию партнера с той или другой его стороны.

Сознание партнера — это как бы крепость, имеющая определенный фронт сопротивления и обороны; его нужно прорвать для того, чтобы овладеть всей крепостью. Атакующий выбирает наиболее подходящий, по его представлениям, участок этого фронта, чтобы сконцентрировать на нем удар; это участок, который кажется ему в данном случае наиболее уязвимым для его оружия — для тех видений, какими располагает действующий и какие он может предложить сознанию партнера.

«Разумный ритор, — писал М. В. Ломоносов, — должен поступать, как искусный боец: умечать в то место, где не прикрито...»¹.

Если словесное действие уподобить артиллерийской атаке, то видения — это боеприпасы; воспроизведение их в лепке фразы — стрельба; сознание партнера — общая цель, общая тактическая задача; способ воздействия — прицел к определенной точке сопротивления; выбор способа — определение ближайшей цели данного выстрела. Если боеприпасы обладают надлежащей силой, то, чем точнее попадание, тем сильнее удар; чем вернее выбрана эта цель, тем надежнее обеспечена победа.

Здесь все моменты «атаки» взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эффект ее будет, очевидно, тем больше, чем содержательнее, значительнее для партнера будут видения действующего; чем ярче, рельефнее будут они вылеплены в звучащей речи и чем точнее будут они адресованы именно тем сторонам сознания партнера, тем его психическим способностям,

¹ См. сб. «Об ораторском искусстве», Госполитиздат, 1958, стр. 56.

на которые они могут больше всего воздействовать в данный момент.

И наоборот, пробел, неточность, небрежность, приблизительно в любом из этих звеньев или элементов словесного действия неизбежно снизят эффективность целого.

По К. С. Станиславскому, «двигателями психической жизни» человека являются ум, воля и чувство. В главе XII «Работа актера над собой» К. С. Станиславский подробно разбирает «элементы, способности, свойства, приемы психотехники» и уподобляет их «войску, с которым можно начинать военные действия». Он показывает неразрывную взаимосвязь всех этих элементов, способностей и свойств и приходит к тому выводу, что практически «полководцами» или «двигателями» психической жизни творящего артиста являются «члены триумвирата», из которых каждый отличен от других. Ум — не то же самое, что воля; воля — не то же самое, что чувство, а чувство отлично и от воли и от ума.

Другие элементы — такие, как внимание, воображение, хотя и участвуют активно в творческом процессе, сами нуждаются в руководстве и потому «полководцами» и «двигателями» не являются.

Ссылаясь на достижения современной ему науки, К. С. Станиславский говорит далее, что ум (интеллект) — это, в сущности, «представление и суждение, сложенные вместе», а волю и чувство он сливает в одно понятие «воле-чувство», указывая на то, что в этом сложном целом иногда может преобладать воля, иногда — чувство.

Эти утверждения К. С. Станиславского имеют чрезвычайное и именно принципиальное значение. В их основе лежат: принцип единства человеческого сознания и всех процессов, происходящих в нем, и принцип делимости этого сложнейшего целого на составляющие его элементы.

Когда речь идет о субъекте действия, о сознании творящего артиста (а К. С. Станиславский рассматривает вопрос именно в этом плане), то на первом месте должен быть поставлен принцип единства. Тут совершенно достаточно отчетливого представления о «триумвирате», и о том, что члены его неразрывно связаны друг с другом. Актер должен знать, что в его творчестве должны участвовать и его ум, и его воля, и его чувства, что первый толчок в творческой работе может исходить и от того, и от другого, и от третьего, но что все они должны быть вовлечены в работу и что для этого должны быть надлежащим образом натренированы и его внимание, и его воображение, и его память — обязательные и активные помощники ума, воли и чувства.

Другое дело, если речь идет об объекте действия —

о сознании партнера, на которое нужно воздействовать, которое нужно перестроить. Тут перспектива деления сложного целого на составляющие его элементы открывает возможность выделения тех или иных способов и средств подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия, направленного по преимуществу либо на первое, либо на второе, либо на третье.

Так, если внимание не может быть «двигателем психической жизни», то оно может, и действительно бывает, специальным объектом воздействия; это же относится и к воображению, и к памяти, и ко всем психическим свойствам, способностям, ко всем процессам, в которых конкретно осуществляется деятельность человеческого сознания.

ВНИМАНИЕ — первое условие какой бы то ни было деятельности сознания.

Без внимания невозможна ни работа мысли, ни чувство, ни воля. Думать можно только о чем-то, чувствовать можно только что-то, желать — чего-то. Направленность сознания на это «что-то», приспособленность его к восприятию «чего-то» — это и есть внимание. Мысль, воля, чувство, воображение и память могут функционировать только после того, как в поле внимания попало то, что заставило их работать. «Всякое психическое влияние сводится, в сущности, на изменение направления внимания»¹, — писал видный русский врач и общественный деятель В. Манассеин.

Внимание есть как бы «проходная будка» в сознание. Человек, желающий добраться до сознания партнера и навести там нужный ему порядок, должен прежде всего овладеть вниманием партнера. Иногда это может быть специальным делом, которое нужно совершить до того, как перестраивать своими видениями сознание партнера. Иногда воздействие на внимание может протекать одновременно с воздействием на другие психические процессы, если, например, партнер слушает вас, но вам кажется, что он недостаточно внимателен, если его внимание отвлекается, а вам нужно, чтобы оно было сконцентрировано на том, что вы говорите.

ЧУВСТВО. Человек переживает те или иные чувства (в собственном смысле этого слова) в зависимости от того, отвечает или не отвечает (и в какой степени отвечает или не отвечает) его интересам то явление, которое в данный момент отражается его сознанием. Отсюда вытекает, что чувств может быть (разных) столько же, сколько может быть отражаемых явлений и сколько может быть интересов, т. е. бесконечное множество.

¹ В. Манассеин, Материалы для вопроса об этиологическом и терапевтическом значении психических влияний, 1876, стр. 115.

Чувства произвольны. Благодаря чрезвычайной сложности и многосторонности человеческих интересов, чрезвычайной сложности и подвижности отражаемой сознанием действительности, они, естественно, оказываются самым зыбким, самым неуловимым и самым изменчивым в своем конкретном содержании психическим процессом. В каждый момент человек чувствует то, что велит ему чувствовать вся его предыдущая жизнь. Чувства — суть результат процесса отражения и регистрируют они одну его сторону — соответствие или несоответствие отражаемого явления интересам человека.

Поэтому, если человек воспринимает то, что соответствует его субъективным интересам, каковы бы они ни были по своему содержанию, он не может огорчиться, даже если он того хочет. И, наоборот, он не может обрадоваться, как бы он того ни хотел, если он воспринял то, что не отвечает его интересам. Для того чтобы обрадоваться, восприняв то или иное явление, нужно иметь одни интересы; для того чтобы огорчиться, восприняв это же явление, нужно иметь интересы противоположные. А интересы у каждого данного человека складываются как результат всего его жизненного опыта, как результат всей его биографии. Изменить произвольно свой жизненный опыт и ликвидировать свою биографию, очевидно, невозможно.

Поэтому чувства как таковые суть переживания реактивные, результативные. Поэтому К. С. Станиславский и рекомендовал актерам никогда не пытаться заставлять себя чувствовать что бы то ни было, утверждая, что чувство можно только воспитывать и что оно должно возникать у актера само собой, произвольно.

«Мы не будем говорить о чувстве — его насиловать нельзя, его надо лелеять. Насильно вызвать его невозможно. Оно само придет в зависимости от правильного выполнения физической линии действия»¹, — говорил К. С. Станиславский.

Но воздействовать на чувства другого не только можно, но бывает и весьма целесообразно, потому что чувства имеют свойство пробуждать и стимулировать волевые действия.

Непосредственно связанные с интересами, чувства тем самым не только выдают их окружающим, но и проясняют их самому чувствующему человеку. А чем яснее человеку его интересы, тем определеннее его желания. Поэтому в процессе чувствования формируется и укрепляется волевое устремление.

Воздействие на чувства партнера есть, в сущности, напоминание ему о его интересах. Пусть, мол, он осознает, вспомнит их, увидев рисуемую картину; если, мол, он почувствует

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 518.

в данной ситуации то, что ему надлежит чувствовать, то он поймет, в чем его интересы, и это заставит его сделать то, что я хочу, чтобы он сделал, и что, по-моему, соответствует этим его интересам. Воздействие на чувство основано на том, что действующий знает существенные, важные интересы партнера, а партнер упустил их из виду, позволил себе отвлечься от них какими-то второстепенными, случайными интересами, которые либо противоречат существенным, либо отвлекают от них без достаточных на то оснований.

Так, например, от борьбы за свои существенные интересы человека иногда отвлекают усталость, лень, любопытство, неосновательные опасения, робость, разного рода соблазны и т. д. После того как он отвлекся от своих существенных интересов, его самочувствие может не соответствовать его действительному положению. Он чувствует себя не так, как ему следовало бы себя чувствовать, если бы он имел в виду, помнил эти свои существенные интересы. Последние нужно только оживить, восстановить в сознании, и человек будет вести себя так, как должно.

ВООБРАЖЕНИЕ человека строит в его сознании картины по ассоциациям. Ассоциации эти обусловлены, с одной стороны, субъективными интересами человека, с другой стороны, — его опытом, т. е., в конечном счете, объективными связями явлений и процессов. Одно явление вызывает представление о другом не только потому, что человеку хотелось бы, чтобы оно было с ним связано, но и потому, что он когда-то, где-то видел, что оно действительно с ним связано. При чем та или другая обусловленность может в разных случаях играть большую или меньшую роль.

Если возникновение представлений по ассоциации подчинено преимущественно субъективным интересам, или только им, вопреки контролю опытом, то воображение превращается в беспочвенную фантазию, вплоть до случаев патологических. Если, наоборот, объективные связи явлений, усвоенные данным человеком в его предшествовавшем опыте, строго контролируют работу его воображения, то работа эта делается уже не столько деятельностью воображения, сколько мыслительным процессом в собственном смысле слова.

Воздействуя на воображение партнера, человек толкает его сознание на путь определенных ассоциаций, дабы при их помощи партнер сам дорисовал ту картину, элементы которой, намеки на которую показывает ему действующий словами. Тут расчет на то, что по данному штриху, намеку, фрагменту воображение партнера нарисует ему надлежащую картину, и картина эта произведет ту перестройку сознания, какой добивается действующий.

Так, в трагедии Шекспира «Ричард III», в первом акте Глостер—Ричард, стремясь обольстить леди Анну у гроба ее мужа, которого он сам убил, в отдельные моменты этого горячего словесного поединка, адресуется, вероятно, к ее воображению. Например:

Глостер. Тот, кто лишил тебя, миледи, мужа,
Тебе поможет лучшего добыть.

Леди Анна. На всей земли нет лучшего, чем он.

Глостер. Есть. Вас он любит больше, чем умерший.

Леди Анна. Кто он?

Глостер. Плантагенет.

Леди Анна. Его так звали.

Глостер. Да, имя то же, но покрепче нрав.

Леди Анна. Где он?

Глостер. Он здесь.

Или в другом месте:

Глостер. ...Когда над Ретлендом меч поднял Клиффорд
И, жалкий мальчика услышав стон,
Отец мой Йорк и брат Эдвард рыдали;
Когда рассказывал отец твой грозный
О смерти моего отца, слезами
Рассказ свой прерывая, как дитя;
Когда у всех залиты были лица,
Как деревья дождем, — в тот час печальный:
Мои глаза пренебрегли слезами,
Но то, что вырвать горе не могло,
Ты сделала, и я ослеп от плача.
Ни друга, ни врага я не молил
И нежно-лестливых слов не знал язык мой.
Теперь краса твоя — желанный дар.
Язык мой говорит и молит сердце.
...О смерти на коленях ■ молю:
Не медли, нет: Я Генриха убил;
Но красота твоя — тому причина.
Поторопись: я заколол Эдварда;
Но твой небесный лик меня принудил.

В первом отрывке, по расчету Ричарда, воображение Анны должно поразить то, что он является лучшим претендентом на ее руку. Во втором — то, сколь велика его любовь, с какой силой она, Анна, овладела его сердцем.

Как при воздействии на чувство, так и при воздействии на воображение имеются в виду и субъективные интересы партнера и известный образ объективной действительности. Но в первом случае (чувство) главенствующее место занимают интересы, а образ предполагается ясный, законченный, хорошо знакомый — он служит лишь средством напоминания интересов. Во втором случае (воображение) — главенствующее ме-

сто занимае
струировати
извел свое
ПАМЯ
угольным к
ченое.
Если б
временные,
от явлений,
ственных.
бы лишены
о познании
быть и речи
ление есть
исключает у
«Все об
зей, а это
И. П. Павл
ной мысли
более посто
нута потом
Добить
себя такие
зоваться. С
этих связей
годаря кото
няется в не
Но пам
мышления,
ди обладак
особой сил
хранятся о
хранить их
Устанс
одним слов
мышления.
направленс
страивает
этому пам
Памят
ствия, как
действуя
1 И. М.
изведения, с
2 И. П.
3 «Павл

сто занимает образ, который партнеру надлежит создать, сконструировать своим воображением, чтобы в дальнейшем он произвел свое действие.

ПАМЯТЬ. «Память считают совершенно справедливо краеугольным камнем психического развития»¹, — писал И. М. Сеченов.

Если бы человек был лишен памяти, он не мог бы отличать временные, случайные, мимолетные явления, процессы и связи от явлений, процессов и связей стабильных, постоянных, существенных. Для такого человека мир, действительность были бы лишены какой бы то ни было устойчивости. Следовательно, о познании, об умственной работе, о мышлении не могло бы быть и речи. Память поставляет мышлению материал и мышление есть оперирование продуктами памяти (что, конечно, не исключает участия в ней и воображения, и воли, и чувства).

«Все обучение заключается в образовании временных связей, а это есть мысль, мышление, знание»², — говорил И. П. Павлов. Ему же принадлежат слова: «Все навыки научной мысли заключаются в том, чтобы, во-первых, получить более постоянную и более прочную связь, а, во-вторых, откинуть потом связи случайные»³.

Добиться понимания — это значит найти, установить для себя такие связи, которыми можно было бы практически пользоваться. Совершенно очевидно, что работа по установлению этих связей — а это и есть мышление — требует памяти, благодаря которой прошлое запечатлевается в сознании и сохраняется в нем.

Но память — это только первое условие, предпосылка мышления, а не все оно целиком. Известно, что некоторые люди обладают феноменальной памятью, не отличаясь при этом особой силой мысли. Память — это как бы копилка, в которой хранятся отдельные факты и впечатления. Функция памяти — хранить их в том виде, в каком они поступили в сознание.

Установление системы, порядка, связей между ними — одним словом, оперирование ими — это уже дело не памяти, а мышления. В этом смысле мышление даже как бы направлено памяти: оно видоизменяет, обрабатывает, перестраивает то, что память сохраняет в неприкосновенности. Поэтому память отлична от мышления.

Память партнера может быть таким же объектом воздействия, как его внимание, его чувства и его воображение. Воздействуя на память партнера, человек оперирует с той его

¹ И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, стр. 434.

² И. П. Павлов, Избранные произведения, стр. 498.

³ «Павловские среды», т. II, стр. 585.

«копилкой», в которой хранятся его знания. Это воздействие заключается в том, что человек побуждает партнера либо выдать что-то из этой копилки, либо принять нечто в эту копилку.

Такие случаи могут быть весьма разнообразны по своему содержанию и встречаются они на каждом шагу. Часто воздействие на память бывает «разведкой», предшествующей словесной атаке. Для того чтобы воздействовать на сознание партнера через его чувства, или воображение, или мыслительные процессы, или волю, бывает целесообразно сперва узнать, какими силами (т. е. знаниями) располагает партнер; а иногда и снабдить его такими сведениями, которые, так сказать, «с тыла» будут помогать атаке.

Так может начинаться, например, сцена Кнурова и Огудаловой во втором действии «Бесприданницы» Островского. Кнуров побуждает Огудалову помнить о том, о чем ей, по его мнению, не следует забывать.

МЫШЛЕНИЕ. Говоря о памяти, мы уже приводили слова И. П. Павлова, определяющие что такое мышление. Воздействие на мышление партнера заключается в том, что партнеру предлагается усвоить, воспроизводимую и рисуемой словом картине, связь между явлениями и процессами, именно связь, ясную и обязательную по представлениям действующего.

Воздействие на воображение дает партнеру намек на картину, один кусочек ее, с тем, чтобы партнер сам воссоздал всю цельную связную картину.

Воздействие на память касается отдельных фактов; каждый из них подразумевается во всей полноте и конкретности, но вне связи его с другими фактами и процессами.

Воздействие на мышление партнера заключается в демонстрации ему связей как таковых, с тем, чтобы он усвоил именно их.

Здесь мы опять приходим к вопросу о единстве человеческого сознания. Нельзя, разумеется, воздействовать на воображение, не задевая при этом памяти и мышления; нельзя воздействовать на память, совершенно не касаясь воображения и мышления; нельзя воздействовать на мышление, не затрагивая воображения и памяти. Всякий кусок картины есть в то же время и связная картина; всякий обособленный факт включает в себя внутренние связи; и всякие связи суть связи каких-то обособленных явлений.

Речь, следовательно, может идти только о преимущественном, более или менее энергичном подчеркивании в словесном действии либо неполноты воспроизводимой картины, сравнительно с той, какая имеется в виду; либо конкретности и обособленности того или иного отдельно взя-

того факта: ...
есть воздейст
Для того
ставить его
таться с тем
знанием и н
его мышлен
тельны для
этому, возде
мятся в наи
вают именно
Воздейс
мышление в
положения,
работа, кото
сам, по
щим образо
ВОЛЯ.

сылки. Это
изменение
звеньев.

«Для
возможн

ние или ус
но ничего б

...Власт

импульса к
ления движ

Воздей

есть воздей

требуется

либо заме

партнер ф

ханически,

но. В той

партнера,

ся), что па

его уже
подготовке
лие (може
вершит то
толчком,
ствие на в

И. М.
произведени

того факта; либо связи между ними. Последний случай и есть воздействие на мышление.

Для того чтобы овладеть мышлением партнера, чтобы заставить его усвоить предлагаемые связи явлений, нужно считаться с теми общими связями, которые уже отражены его сознанием и наиболее прочно закреплены в нем, т. е. с нормами его мышления. А некоторые общие нормы мышления обязательны для всех людей; это — общечеловеческая логика. Поэтому, воздействуя на мышление партнера, люди обычно стремятся в наибольшей степени использовать логику, подчеркивают именно ее в своей речи.

Воздействия на чувство, на воображение, на память и на мышление вытекают из общего для всех этих способов предположения, что, мол, если в сознании партнера произойдет та работа, которую возбуждает данное воздействие, то партнер сам, по своей инициативе, изменит соответствующим образом свое поведение.

ВОЛЯ. Воздействие на волю исходит из другой предпосылки. Это способ воздействия, претендующий на немедленное изменение поведения партнера, без всяких промежуточных звеньев.

«Для воли, — писал И. М. Сеченов, — остается, как возможность, только пусканье в ход механики, замедление или ускорение ее хода, или, наконец, остановка машины, но ничего более.

...Власть ее во всех случаях касается только начала, или импульса к акту, и конца его, равно как усиления или ослабления движения»¹.

Воздействие на волю, поскольку это словесное действие, есть воздействие на сознание, но от сознания в данном случае требуется только, чтобы оно либо пустило, либо остановило, либо замедлило, либо ускорило «ход машины», т. е., чтобы партнер физически, материально что-то сделал, пусть даже механически, как угодно, но только немедленно и покорно. В той мере, в какой человек воздействует именно на волю партнера, в этой же мере предполагается (или подразумевается), что партнер, все, что нужно, знает, понимает, что сознание его уже подготовлено, или что оно не нуждается ни в какой подготовке, что ему нужен только толчок, только волевое усилие (может быть, разумеется, очень большое), и тогда он совершит то, что нужно действующему. На то, чтобы быть таким толчком, «пускающим в ход машину», и претендует воздействие на волю.

¹ И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, стр. 296—297.

Поэтому словесное воздействие на волю содержит в себе внутреннюю тенденцию к тому, чтобы перейти в бессловесное, «физическое воздействие» в обыденном, общежитейском смысле этого выражения.

Воздействие на волю есть воздействие категорическое. Эта категоричность связана с содержащимся в нем отрицанием: не думай, не сомневайся, не рассуждай — делай! Воздействие на волю как бы игнорирует в сознании партнера все его свойства и способности, кроме одного свойства — руководить действием, «пускать его в ход».

Чаще всего к этому способу воздействия люди прибегают, когда им нужен немедленный результат, когда некогда рассуждать, думать, колебаться и взвешивать обстоятельства. Это те случаи, когда действительно некогда, или когда терпение воздействующего истощилось, когда он все другие способы воздействия словом испробовал и они не дали нужного результата, а отказаться от своей цели он не может.

Так, скажем, Глостеру — Ричарду в сцене, которую мы уже приводили, нужно остановить шествие с гробом во что бы то ни стало и немедленно.

Вот как он это делает:

Глостер.	Остановитесь! Ставьте гроб на землю.
Леди Анна.	Какой колдун врага сюда призвал, Чтоб набожному делу помешать?
Глостер.	На землю труп, мерзавцы, иль, клянусь, В труп превращу того, кто непослушен.
Дворянин.	Милорд, уйдите; пропустите гроб.
Глостер.	Прочь, грубый пес, и слушай приказанья. Прочь алебарду, иль, клянусь святыми, На землю сброшу я тебя пинком, Негодный нищий, за твое нахальство!

2

Бегло рассмотренные нами шесть «адресов» воздействия на сознание — внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля, — в совокупности занимают всю отчетливо определимую на практике сферу психической деятельности партнера. Ничего иного, к чему мог бы практически адресоваться в сознании партнера воздействующий на это сознание человек, представить себе нельзя.

Так, каждое письмо, отправленное в Москву, для того чтобы попасть в нее, должно быть получено в том или ином районе Москвы из числа действительно существующих в ней районов; так, жизнь Москвы есть жизнь, происходящая в том или другом, в тех или других из ее районов. Так, Москва

строится и реконструируется в целом только потому, что практически строятся и реконструируются ее районы.

Шесть «адресов», шесть участков фронта сознания партнера образуют как бы замкнутое кольцо круговой обороны. Но, разумеется, участки эти не делятся незыблемыми границами. Психические процессы, о которых шла речь, — суть стороны, свойства, различные особенности единого процесса; они — лишь отличающиеся друг от друга моменты целостного процесса отражения внешнего мира сознанием человека.

Все способы воздействия на отдельные свойства сознания партнера имеют общую, единую цель — воздействовать на сознание партнера в целом; а она, в свою очередь, подчинена еще более общей цели — воздействовать на его поведение. Но общая цель, как всегда, практически конкретизируется и выступает в частных целях; эти частные цели определяют способ достижения общей цели. Поэтому, в зависимости от обстоятельств, одна и та же цель может требовать разных способов ее достижения.

Именно в этом смысле воздействия на внимание, на чувство, на воображение, на память, на мышление и на волю партнера суть способы словесного воздействия. Их можно и должно рассматривать, как разные средства достижения общей цели. Но их можно рассматривать и как отдельные действия. Все зависит от того, в каком объеме мы берем логику действий — в большем или в меньшем.

Если ее берут в большем объеме и не подвергают делению, то способ воздействия, естественно, ускользает от внимания. Но, чтобы изучить природу каждого из этих способов, его особенности, его отличия от других способов, нужно, пусть даже условно, взять каждый по отдельности — как специфический, малый по объему отрезок логики действий. Только тогда можно установить общие признаки и особенности этих способов, или, как мы будем называть их, — простых словесных действий.

Переходя к рассмотрению этих признаков, необходимо помнить: практически, в действительности, признаки эти всегда выступают в новых вариациях и как единственный в своем роде случай. Поэтому речь может идти не об ограниченном числе способов словесного воздействия (не об определенном количестве простых словесных действий), ■ о категориях или группах словесных действий, из которых каждая имеет свои характеризующие ее признаки. Группы эти можно перечислить, но нельзя перечислить состав каждой из них. В каждом конкретном случае способ словесного воздействия характеризуется не только признаками, общими для той группы, к которой он

может быть отнесен, но и признаками индивидуальными, только ему присущими.

Кроме того, в каждом словесном действии присутствуют признаки не только его группы, но обычно и некоторые признаки других групп, а сами группы отличаются друг от друга не отдельными признаками, а совокупностью признаков.

Поэтому, рассматривая определенные способы словесного воздействия или ограниченное число простых словесных действий, мы отнюдь не предполагаем ограниченного количества практически возможных применений этих способов и ограниченного числа возможных словесных действий вообще.

В этом отношении простые словесные действия напоминают «семь спектральных цветов Ньютона». «Никоим образом нельзя сказать, что спектр на самом деле состоит из семи, отграниченных друг от друга участков. Цветная полоса спектра представляет в действительности лишь постепенный, совершенно непрерывный переход одного цвета в другой, так что вообще ни о каком определенном числе спектральных цветов говорить невозможно»¹. Тем не менее, как известно, солнечный луч разлагается на семь спектральных цветов, и любой цвет можно составить всего из трех основных цветов, хотя в то же время каждый конкретный цвет (синий, желтый, красный) отличается от другого конкретного цвета (синего, желтого, красного).

Объективная, физическая природа цвета изучена современной наукой, и каждый конкретный цвет может быть точно определен в единицах измерения длины волны — в миллимикронах. Что же касается действий, то объективному измерению они пока не поддаются и тут приходится руководствоваться лишь той общей грамотностью в чтении действий, какая в повседневной жизни в той или иной степени свойственна всем людям. Конечно, такое измерение «на слух и на глаз» менее точно, но творческая практика свидетельствует, что для художника любой профессии «измерение на слух и на глаз» совершенно достаточно, при том условии, если его слух или его глаз профессионально развиты и натренированы.

Пользуясь «глазомером» при изучении словесных действий, необходимо лишь отдавать себе постоянно отчет в чрезвычайной сложности предмета изучения — человеческого действия. А это значит: подходя к рассмотрению простых словесных действий, нужно учитывать, что любое из них в реальной действительности в чистом виде, если и встречается, то чрезвычайно редко. Следовательно, рассмотрение «простых словесных действий» должно вести к пониманию состава

¹ Л. Рихтер, Основы учения о цветах, ГИЗ, 1927, стр. 18.

«сложных словесных
превращения «просто-
Чем меньше
ближе, тем конкретнее,
нее, «проще» и раз-
весные действия»
лого, рассматривая
функции и их у з
что художественные
«контексте» повед
действий образа
сквозное действие
Но даже взя
словесные действия
Всякое простое сл
мент «оценки» и
может; всякое про
«пристройки» и б
всякое «простое
субъективную и
сторону.

Внутренняя,
связанные с ней
движения (в час

Ближайшая,
ствия, а тем бол
ности звучания т
ним действующи
действовать, как
но — в то время
общей, а не бли
простые словесн
ловек отдавал се
или буду воздей

Всем этим
того не замечая
для того чтобы,
мать о самом с
том, каким спос
всякий человек
в зависимости
ствах он находи

Так обстоит
нии людей при
того, говорил «п
затруднений.

«сложных словесных действий» и к уяснению закономерностей превращения «простых словесных действий» в «сложные».

Чем меньше взятый нами отрезок логики действий, тем ближе, тем конкретнее его цель; тем соответственно конкретнее, «проще» и рассматриваемое нами действие. «Простые словесные действия» — это своего рода детали сложного целого, рассматриваемые с точки зрения их ближайшей функции и их узкого назначения. Само собой разумеется, что художественный смысл они могут приобрести только в «контексте» поведения, т. е. как звенья индивидуальной логики действий образа — как то, в чем практически осуществляются сквозное действие и сверхзадача.

Но даже взятые в условно изолированном виде, простые словесные действия «просты» только весьма относительно. Всякое простое словесное действие рождается, возникает в момент «оценки» и без предварительной «оценки» состояться не может; всякое простое словесное действие требует надлежащей «пристройки» и без нее также состояться не может; наконец, всякое «простое словесное действие» имеет свою внутреннюю, субъективную и свою внешнюю, объективно-физическую сторону.

Внутренняя, психическая сторона — субъективная цель и связанные с ней видения; внешняя, физическая — мускульные движения (в частности, речевого аппарата) и звучание речи.

Ближайшая, конкретная цель простого словесного действия, а тем более вытекающие из нее интонационные особенности звучания произносимых слов обычно не осознаются самим действующим человеком. Привычные, знакомые способы действовать, как правило, вообще совершаются неподотчетно — в то время когда внимание действующего занято их общей, а не ближайшей целью. К таким способам относятся и простые словесные действия. Поэтому редко бывает, чтобы человек отдавал себе отчет в том, что я, мол, сейчас воздействую или буду воздействовать на воображение или на чувство и т. д.

Всем этим способам люди обучаются с детских лет, сами того не замечая. Всеми ими они владеют достаточно хорошо, для того чтобы, прибегая к тому или другому способу, не думать о самом способе. Так, обедающий человек не думает о том, каким способом он препровождает пищу себе в рот, хотя всякий человек и всегда делает это тем или другим способом, в зависимости от его привычек и от того, в каких обстоятельствах он находится.

Так обстоит дело в обычной жизни, в повседневном общении людей при помощи слов. Мольеровский Журден, не ведая того, говорил «прозой», и не испытывал при этом ни малейших затруднений.

Другое дело — актерское искусство. Создавая индивидуальную логику действий образа, актеру приходится, по выражению К. С. Станиславского, «учиться всему сначала», т. е. сознательно овладевать тем, что в жизни он делает непродуманно.

Всякий случай словесного действия — это своеобразное применение тех или других способов воздействия, потому что воздействовать на что бы то ни было вне какого-либо способа, очевидно, невозможно. Воздействуя на сознание партнера, всякий человек исходит из того, что партнер этот обладает памятью, вниманием, чувством, воображением, способностью мыслить и волей, или хотя бы какими-то из этих психических способностей.

Поэтому изучение «простых словесных действий» есть изучение слагаемых, из которых состоит всякое словесное воздействие, независимо от его сложности.

Простые словесные действия — суть действия, постоянно встречающиеся и знакомые каждому человеку. Называть их можно поэтому глаголами, которые также чрезвычайно часто употребляются.

Но глаголы эти можно понимать и в широком смысле и в узком; причем, в житейском обиходе нет даже надобности уточнять, в каком именно смысле, узком или широком, в каждом данном случае употребляется каждый из этих глаголов; это бывает ясно само собой из содержания разговора.

В качестве названий простых словесных действий эти же самые глаголы становятся специальными терминами — их смысл должен быть точен и ограничен. Для этого их нужно понимать, пусть даже условно, в самом узком, конкретном смысле. А именно: как названия действий, которые можно совершать в данную минуту.

Смысл глагола должен быть понимаем столь конкретно, чтобы можно было констатировать как объективный факт, что, скажем, в данное мгновение словом было совершено (или должно быть совершено, или совершается) именно это, а никак не другое действие.

В качестве названий простых словесных действий такими глаголами являются в первую очередь следующие.

- | | |
|------------------|-----------------|
| 1. ЗВАТЬ | 7. УТВЕРЖДАТЬ |
| 2. ОБОДРЯТЬ | 8. ОБЪЯСНЯТЬ |
| 3. УКОРЯТЬ | 9. ОТДЕЛЫВАТЬСЯ |
| 4. ПРЕДУПРЕЖДАТЬ | 10. ПРОСИТЬ |
| 5. УДИВЛЯТЬ | 11. ПРИКАЗЫВАТЬ |
| 6. УЗНАВАТЬ | |

Если по
жется, что
жет «вмеща
любим, мож
действий, им
Так, ког

роком см
произносим
партнеру, по
просьба «во
широком см
а в последов
дает и т. д. I
быть иногда
это слово по
любим други

Когда м
виду смысл
произнесенн
терминами,
(способ возд
в самом узко

Но и в э
с известной с
воздействия.
от этого не
нить глагола
лом «требова
и т. д. Нам п
зумеваемых д
зумеется, не

Преобра
мины есть, к
если бы они
взяты глаго
смысле, вопр
условно имен
а не содерж
действия не с

При спе
такое разгр
что, произно
разные дейст
быть примене
«Это произно
можно узнава

Если понимать каждый из них в широком смысле, то окажется, что любой из них (кроме, разве, глагола «звать») может «вмещать в себя» любой другой. Действие, именуемое любым, может быть совершено при помощи или средствами действий, именуемых по-другому.

Так, когда один человек «просит» о чем-то другого в широком смысле этого слова, то это значит, что по смыслу произносимых им слов и фраз, по характеру отношения к партнеру, по содержанию обращения, он «просит»; но это — просьба «вообще». Может случиться между тем, что, прося в широком смысле слова, он в узком смысле как раз не просит, а в последовательном порядке узнает, объясняет, предупреждает и т. д. По общему смыслу весь такой ряд действий может быть иногда назван одним словом «просьба», но тогда само это слово понимается в широком смысле. Так обстоит дело и с любым другим из глаголов, перечисленных выше.

Когда мы употребляем их в широком смысле, мы имеем в виду смысл всего словесного обращения в целом или смысл произнесенных слов, а не способ действия ими. Поэтому терминами, обозначающими процесс действия как таковой (способ воздействия), могут быть только глаголы, понимаемые в самом узком, конкретном значении каждого из них.

Но и в этом узком смысле названные выше глаголы только с известной степенью условности обозначают подразумеваемые воздействия. Они могут быть заменены другими, и суть дела от этого не изменится; так, глагол «объяснять» можно заменить глаголом «разъяснять», глагол «приказывать» — глаголом «требовать», глагол «удивлять» — глаголом «поражать» и т. д. Нам представляются более точными названиями подразумеваемых действий перечисленные выше глаголы, но это, разумеется, не имеет принципиального значения.

Превращение перечисленных глаголов в специальные термины есть, конечно, условность, но она была бы не меньшей, если бы они были заменены другими — опять пришлось бы взятые глаголы понимать в самом узком, т. е. определенном смысле, вопреки общежитейскому употреблению. Они опять условно именовали бы способ воздействия словом как таковой, а не содержание словесного обращения в целом, где способ действия не отграничен от смысла произносимых слов.

При специальном профессиональном изучении действия такое разграничение между тем необходимо; ведь известно, что, произнося одни и те же слова, можно совершать самые разные действия, и тот же самый способ воздействия может быть применен к самым разным словам. Так, произнося слова: «Это произошло сегодня в 3 часа дня», — с таким же успехом можно *узнавать*, как и *утверждать*, *предупреждать*, как и *объ-*

яснять, упрекать и т. д. С другой стороны, узнавать, что именно произошло или когда это произошло, можно, очевидно, не только приведенной фразой.

Поэтому, изучая процесс действия как таковой приходится условно отвлекаться от того, какими именно словами процесс этот осуществляется. Такая условность нужна, разумеется, только при специальном изучении действия и ею отнюдь не оспаривается правомерность употребления тех же глаголов в обычном, общежитейском смысле.

Применение того или другого способа словесного воздействия связано, разумеется, с лексико-грамматическим составом словесного обращения к партнеру. Но выяснять эту связь в общих чертах или, точнее, в общих тенденциях мы будем, рассматривая каждое простое словесное действие в отдельности.

Прежде чем перейти к такому рассмотрению, необходимо сделать одну оговорку. Известная условность в выборе наименования для каждого простого словесного действия не говорит о случайности состава предлагаемого перечня, хотя на первый взгляд он представляется слишком коротким, неполным. На ум приходят действия, не вошедшие в него, хотя и не сходные с теми, что в него вошли. Например: отрицать, успокаивать, благодарить, дразнить и многие другие.

Как мы увидим дальше, любой из этих глаголов, если его понимать в широком смысле, называет действие, которое можно совершить самыми разными способами; если же его понимать в узком смысле, то оказывается, что он называет действие, которое для своего выполнения потребует того или иного способа из числа названных простых словесных действий или их сочетаний.

Но об этом подробнее речь будет идти после рассмотрения каждого отдельно взятого простого словесного действия.

3

1. **ЗВАТЬ** (или привлекать к себе внимание). Это простое словесное действие имеет самую примитивную цель; оно, так сказать, простейшее из простых словесных действий. Оно не всегда даже требует произнесения слов и потому не всегда — словесное действие в собственном смысле этого понятия. Так, привлечь к себе внимание можно не только словом, но и звуком — свистком, хлопком в ладоши, окриком. Поэтому простое словесное действие *звать* требует минимального количества слов. Чаще всего это бывают междометия (например, «Эй!») или такие слова, как «Послушайте!», «Подождите!»,

УЧЕБНЫЕ ЭТЮДЫ

Она **ОБОДРЯЕТ** с оттенком действия **УЗНАВАТЬ**



Двое слева **ОБОДРЯЮТ**; она — с оттенком действия **ПРОСИТЬ**. Он — с оттенком действия **ОБЪЯСНЯТЬ**



Она пристроена **УПРЕКАТЬ**



Трое слева пристроены **УПРЕКАТЬ** (третий слева — с оттенком действия **ПРОСИТЬ**)



«Минуточку!», «Гражданин!», «Товарищ!», или обращения: «Коля!», «Вася!», «Николай Васильевич!» и т. д.

Цель простого словесного действия *звать* — обратить на себя внимание, привлечь к себе внимание партнера — и только.

2. **ОБОДРЯТЬ** и 3. **УКОРЯТЬ** (или *упрекать*). Оба эти простые словесные действия адресуются к чувству партнера; оба они имеют целью изменить его самочувствие. Они применяются тогда, когда предполагается, что партнер уже понимает, о чем идет речь, когда ему уже не нужно ничего объяснять, а достаточно лишь укрепить в его сознании то, что в нем уже существует, и когда сделать это можно, показав партнеру неправомерность, неосновательность его самочувствия в данный момент.

Самочувствие человека можно либо улучшить, либо ухудшить. Поэтому существуют два способа воздействовать на чувства.

В первом случае (*ободрять*) субъект стремится укрепить в сознании партнера уверенность в том, что его действия, или точнее, его намерения, отвечают его интересам и что, следовательно, ему не нужно сомневаться, медлить, тянуть, раздумывать, колебаться.

Во втором случае (*укорять*) субъект как бы возвращает партнера к осознанию тех его интересов, о которых он забыл, какие он упустил из виду, каким он изменил, но которые должны были бы определять его поведение.

Типичные подтексты первого: «Смелей!», «Решительней!», «Веселей!».

Типичные подтексты второго: «Как же тебе не стыдно!», «Одумайся!», «Устыдись!», «Опомнись!».

Ободрять — это значит пытаться сделать партнера легче, выше, бодрее; отсюда тенденция ободряющего использовать высокие тона своего голоса.

Укорять — это значит заставлять партнера задуматься, т. е. пытаться сделать его тяжелее, серьезнее, заставить его почувствовать себя плохо, устыдиться своего поведения. Отсюда тенденция укоряющего использовать низкие тона своего голоса.

Внутреннее родство этих двух противоположных друг другу словесных действий выражается в том, что они часто и легко переходят друг в друга. Так, если вы ободряете человека в каких-то его начинаниях, а он не поддается вашим ободрениям и продолжает колебаться, вы будете, вероятно, укорять его за нерешительность, медлительность, лень и т. д.; как только вы увидите, что ваши укоры действуют, вы опять будете ободрять его. Если воздействие начинается с укора, и он дает

надлежащий эффект, то за укором часто следует ободрение. Все это возможно, разумеется, только в том случае, когда действующий подлинно добивается какой-то определенной, конкретной цели.

Оба эти словесные действия обычно возникают либо между людьми, из которых хотя бы один хорошо знает другого (или думает, что хорошо знает его), либо в знакомой, привычной, стереотипной, хотя бы для одного из них, обстановке (в магазине, на вокзале, в троллейбусе и т. п.).

Еще сходство: словесные действия *ободрять* и *укорять* оба требуют минимального количества слова; оба они могут быть выполнены легко одними междометиями: ободрять — «Ну-ну!», укорять — «Ай-яй-яй!». Слово по природе своей выражает мысль, понятие. Поэтому воздействие им на чувство как такое есть использование его не по прямому его назначению. Это — производная функция слова.

В простом словесном действии *звать* действует преимущественно звук; в простых словесных действиях *ободрять* и *укорять* таким же образом действует преимущественно интонация. Поэтому и то и другое действие иногда употребляют при воздействии на партнера, даже если последний не понимает смысла слов. Так, часто ободряют и укоряют маленьких детей, причем и укор и ободрение достигают цели, даже если ребенок не понимает смысла слов. Укоряют и ободряют даже животных: собак, лошадей; и животные нередко «понимают», чего от них добиваются.

Представления о чувствах другого человека всегда носят обобщенный характер. Поэтому и воздействия, адресованные к чувству, содержат в себе некоторое обобщение. В момент «оценки», предшествующей укору или ободрению, в сознании действующего субъекта возникает представление: партнер вообще ведет себя не так, как следует. Ободряющий добивается от партнера, чтобы тот был вообще активнее, веселее, бодрее; укоряющий — чтобы он, опять-таки, вел себя вообще иначе. В этом укор и ободрение отличаются от воздействия на волю: последнее стремится к конкретному материальному результату, укор и ободрение — к общему, так сказать, моральному результату.

«Пристройки» к укорам и ободрениям (и те и другие) внутренне противоречивы.

Пристраивающийся и к укору и к ободрению должен (по его представлениям и в данную минуту) иметь право судить и оценивать поведение партнера, должен знать, что хорошо для него и что для него плохо. Это приближает обе пристройки к «пристройкам сверху».

Ободряю
приближает
ряющий в из
А еще Гиппо
хорошего цв
де, ибо те, к
у толпы счита
других»!

С другой
соблено к
взбодриться,
щего к партн
«пристройка
вающейся те

Укоряющ
рот, он ждет
заговорит в
такому ожида
кой сверху».
только не сод
жится нечто
на себя функ
вается «сверх
кой «пристро
рует партнер
Отсюда — се
ное покачива

Как «при
нию, обе они
Укоряющ
ра, а как бы
интересы ин
ресов партне
ресах.

Прищур
щего от парт
проникая в
укор и ободр
т. е. делают
о чем речь б

Каждый
весное дейст
стройку», ко
оценки. Поэ

Гиппо

Ободряющий должен быть сам бодр; это еще больше приближает его «пристройку» к «пристройкам сверху». Ободряющий в известном смысле всегда — целитель, врачующий. А еще Гиппократ говорил: «Врачу сообщает авторитет, если он хорошего цвета и хорошо упитан, соответственно своей природе, ибо те, которые сами не имеют хорошего вида в своем теле, у толпы считаются не могущими иметь правильную заботу о других»¹.

С другой стороны, тело ободряющего должно быть приспособлено к тому, чтобы помогать партнеру немедленно взбодриться, стать выше, активнее, веселее. Это тянет ободряющего к партнеру. В результате «пристройка» ободрять есть «пристройка снизу», но с сильной, более или менее обнаруживающейся тенденцией кверху.

Укоряющему нет надобности тянуться к партнеру. Наоборот, он ждет, когда наконец под влиянием его слов совесть заговорит в партнере; тело его должно быть приспособлено к такому ожиданию. Это делает «пристройку» к укору «пристройкой сверху». Но, с другой стороны, «пристройка» к укору не только не содержит в себе бодрости, а, напротив, в ней содержится нечто от сочувствия партнеру. Укоряющий, как бы берет на себя функцию совести партнера, поэтому, хотя он пристраивается «сверху», тем не менее в пределах возможного при такой «пристройке» он «опущен», тяжел; он как бы демонстрирует партнеру свою подавленность поведением последнего. Отсюда — серьезность, мышечная распушенность, характерное покачивание головой.

Как «пристройка» к укору, так и «пристройка» к ободрению, обе они требуют прямого взгляда на партнера.

Укоряющий и ободряющий не отгораживаются от партнера, а как бы сливаются с ним. Они не противопоставляют свои интересы интересам партнера, а, наоборот, исходят из интересов партнера, берут на себя заботу о его, партнера, интересах.

Прищуренный или косой взгляд отгораживает действующего от партнера и говорит о разности их интересов. Поэтому, проникая в «пристройку» к укору и ободрению, он делает и укор и ободрение не «чистыми», а с той или иной «примесью», т. е. делают словесное действие не «простым», а «сложным», о чем речь будет дальше.

Каждый способ воздействия словом, каждое простое словесное действие включает в себя определенного рода «пристройку», которая сама вытекает из определенного содержания оценки. Поэтому содержание оценки и характер «пристройки»

¹ Гиппократ, О враче, 1936, стр. 96.

предопределяют способ словесного действия. А отсюда вытекает: научиться точно и верно пристраиваться ободрять и укорять — это значит научиться совершать сознательно, произвольно эти простые словесные действия. И это относится ко всем простым словесным действиям.

Воздействия — укорять и ободрять осуществляются с помощью определенных, характерных для того и для другого воздействия интонаций. Но заучивание их было бы заучиванием формы и приобретением определенных штампов. Ведь, хотя и все интонации укора и все интонации ободрения имеют нечто общее, они могут быть в то же время бесконечно разнообразными, и каждый случай укора или ободрения отличен от других и единствен.

Поэтому владение простыми словесными действиями укорять и ободрять есть владение не двумя интонационными формами, а умение, сознательно и произвольно обращаясь к сознанию партнера, обращаться преимущественно к его чувствам.

Укор и ободрение как подлинные, продуктивные и целесообразные словесные действия не могут быть штампами; как действия изображаемые, условные, «сценические» и какие угодно еще неподлинные действия, они всегда и неизбежно — штампы.

Это относится, разумеется, не только к укору и ободрению, но и ко всякому другому действию, в том числе — словесному.

Некоторое представление о физической стороне ободрения и укора могут дать прилагаемые иллюстрации. Представьте себе, что и как скажут сфотографированные лица в момент, следующий за тем, который схвачен на фотографии?

На приведенных фотографиях видны, с одной стороны, характерные признаки «пристроек» к простым словесным действиям укорять и ободрять, с другой стороны, видно и то, что признаки эти выступают вместе с другими, так как практически к каждому простому словесному действию обычно добавляются оттенки, усложняющие его.

4. ПРЕДУПРЕЖДАТЬ и **5. УДИВЛЯТЬ** суть словесные действия, адресованные воображению партнера.

В одном случае воображение партнера призывается к тому, чтобы нарисовать нечто, как бы укрепляющее его, партнера, позиции, нечто, как бы расширяющее его горизонты, или нечто, как бы облегчающее его положение; в другом случае воображение партнера призывается к тому, чтобы нарисовать картину, которая помогла бы ему чего-то избежать, увидеть нечто ограничивающее его перспективы, затрудняющее его положение, нечто такое, что нужно предусмотреть во избежание возможных ошибок.

Смысл про
даться с содер
удивлять мож
ятное, страшн
этим сообщен
облегчающее п
ты. Такой фра
для вас «сооб
но и предупре
останется двой
рить одно, спос
зом фразой: «я
приятность» —
ра будет двойс
опять будет ин
предупреждать
«пошарил» в с
пробежал по н
подразумеваем
лагает «шарит
ждать — в дру
ложения, когд
ствия — друг
вопрос, в како
жение.

И то и др
нера, на его с
нужно время. I
и действия пре
или, во всяком
нейшее наблю
жена, то она
котором речь
Действие
переходят дру
для перехода
да, нужны
влекут за собо
«Оценк
ствие, адресов
в партнере че
что весьма бл
не существова
требуется отк
ность в том, ч

Смысл произносимой фразы может при этом резко расходиться с содержанием способа словесного воздействия. Так, удивлять можно, сообщая что-нибудь чрезвычайно неприятное, страшное, даже ужасное по существу. Но если человек этим сообщением удивляет, то он выдает его как бы за нечто облегчающее положение партнера, расширяющее его горизонты. Такой фразой, как «сейчас я удивлю вас очень приятным для вас сообщением», наоборот, можно не только удивлять, но и предупреждать. В последнем случае у партнера неизбежно останется двойственное впечатление: смысл слов будет говорить одно, способ действия ими — другое. Таким же образом фразой: «я вас предупреждаю — вас ждет большая неприятность» — можно с успехом удивлять. И опять у партнера будет двойственное впечатление — так произнесенная фраза опять будет интриговать его. И действие удивлять и действие предупреждать требуют от партнера, чтобы тот, так сказать, «пошарил» в своих представлениях и воспоминаниях, чтобы он пробежал по ним и по предлагаемому фрагменту восстановил подразумеваемую цельную картину. Действие удивлять предполагает «шарить» в одном направлении, действие предупреждать — в другом. Возможный случай противоречивого предложения, когда смысл слов требует одного, а способ воздействия — другого, заставляет партнера прежде всего решать вопрос, в каком же направлении должно работать его воображение.

И то и другое действие рассчитано на догадливость партнера, на его сообразительность; чтобы им обнаружиться — нужно время. Поэтому характерной чертой и действия удивлять и действия предупреждать является ожидание эффекта, или, во всяком случае, — ожидание результата и внимательнейшее наблюдение за партнером. Если эта черта ярко выражена, то она сближает оба действия с действием узнавать, о котором речь будет дальше.

Действие удивлять и действие предупреждать так же легко переходят друг в друга, как и действия ободрять и укорять; но для перехода от одного способа действия к другому, как всегда, нужны особые основания и в данном случае они обычно влекут за собой не только смену способа, но и усложнение его.

«Оценка», в момент которой рождается словесное действие, адресованное воображению, заключается в восприятии в партнере чего-то такого, что говорит: вот он не знает того, что весьма близко его касается; он ведет себя так, как если бы не существовало того, что в действительности существует. Потребуется открыть ему это для него важное, заинтересованность в том, чтобы он действовал как осведомленный человек,

причем действовал так в своих собственных интересах, потребность эта выливается в действия *удивлять* и *предупреждать*.

«Пристройка» *удивлять* — это ярко выраженная «пристройка сверху». Пристраивающийся удивлять располагает тем, чем не располагает его партнер, но что нужно и важно партнеру. Поэтому удивляющий чувствует себя сильнее удивляемого, чувствует себя вправе удивлять партнера — это, так сказать, психическая предпосылка «пристройки сверху». Далее, для того чтобы *удивлять*, нужно физически в пространстве устроиться удобно для созерцания эффекта. Так приготавливается человек наблюдать интересную картину, в которой он от каждого штриха ждет большого удовольствия и в которой он поэтому не хочет упустить ни одной подробности.

Поэтому «пристройка» к действию *удивлять* в принципе требует: устойчивого и удобного расположения тела в пространстве, прямого взгляда на партнера и относительного облегчения тела. Удивляющий сообщает партнеру нечто благоприятное для него, и, пока он будет удивлять партнера, ему нет надобности готовиться к сопротивлению, к противодействию.

Действие *удивлять* включает в себя настойчивую мобилизацию внимания партнера. Поэтому удивляющий часто «томит» слушателя — старательно подготавливает его сознание к восприятию того главного, что должно удивить его, все больше и больше привлекает к себе его внимание многозначительностью воспроизводимой картины.

Бывает, впрочем, и наоборот: удивляющий «бьет на неожиданность» и выпаливает все сразу, предварительно, разумеется, пристроившись к партнеру так, как было только что сказано. Но и в этом случае он обязательно займет позицию, удобную для восприятия произведенного эффекта.

Мышечную природу простого словесного действия *удивлять* в его наиболее чистом виде можно уподобить такому бессловесному действию: некто привез к своим друзьям или родным чемодан, наполненный великолепными подарками для каждого из присутствующих. Желая вполне насладиться тем эффектом, какой они произведут, он должен будет сначала привлечь внимание всех к себе и к чемодану и расположиться так, чтобы удобно было вынимать подарки и вручать их и чтобы все видели процесс вручения, но не догадывались бы о содержимом чемодана. Затем, когда полный порядок будет установлен и все будут достаточно заинтригованы, он начнет выдавать подарки. Начнет он с наименее эффектного, но тем не менее замечательного. Насладившись эффектом от первого подарка, он вынет второй; как только заметит признаки угасания ажиотажа, вынет следующий и т. д. — вплоть до последнего,

самого замечательного
жет спокойно
он как будто
именно ради
и интриговать

Так же
слов: он выда
дает подарки
сти, чтобы на
Но приех

это зависит,
характера и
всех заинтере
валить все по
только содерж
очередь факт
Так же можн
чаях способ
и мышечная,
разному.

Если «п
ным действи
можно замет
ствием подка
ждать, как
как бы гото
предупрежда
дупреждающ
предупрежда
гой стороны
стройкой сна
сит от пред
с тем, с чем
преждающе
его приходи
чет считать
дупреждаю
дающего в
партнера.

Доволь
жить повед
упоминали
Кнуров, вс
де всего),
от него за

самого замечательного и самого эффектного. Теперь он может спокойно наслаждаться результатами содеянного, теперь он как будто бы «ничего не делает» — он созерцает эффект. Но именно ради этого он и подготавливал надлежащую атмосферу и интриговал присутствующих.

Так же в принципе ведет себя и удивляющий при помощи слов: он выдает слова, точнее — сообщения, как дарящий выдает подарки, т. е. ради эффекта, какой они должны произвести, чтобы насладиться этим эффектом.

Но приехавший с подарками может вести себя и иначе, и это зависит, очевидно, от индивидуальных особенностей его характера и от тех условий, в которых он находится. Собрав всех заинтересованных, он может сразу, «одним махом», вывалить все подарки на стол и таким образом поразить всех не только содержанием и качеством самих подарков, но в первую очередь фактом их неожиданного появления и их количеством. Так же можно удивлять и словесным сообщением. В обоих случаях способ действия, в сущности, один и тот же, одна и та же и мышечная, физическая природа его. Он лишь применен по-разному.

Если «пристройку» *предупреждать* уподобить бессловесным действиям, чтобы яснее увидеть ее мышечную природу, то можно заметить, что она имеет нечто общее с бессловесным действием подкарауливать, подстергать. «Пристройке» *предупреждать*, как правило, присущи косой взгляд и положение тела, как бы готового к обороне, настороженного. «Пристройка» *предупреждать* внутренне противоречива: с одной стороны, предупреждающий (как и удивляющий) владеет тем, чего лишен предупреждаемый, — отсюда тенденция быть «сверху»; с другой стороны, — и это делает «пристройку» *предупреждать* «пристройкой снизу» — предупреждающий в данный момент зависит от предупреждаемого. Последний почему-то не считается с тем, с чем должен бы считаться, по представлениям предупреждающего. Почему? Может быть, он не знает того, о чем его приходится предупреждать, а может быть, знает, но не хочет считаться, так как владеет чем-то другим, чего лишен предупреждающий? Отсюда некоторая неуверенность предупреждающего в своем праве быть «сверху» и зависимость его от партнера.

Довольно ярким примером *предупреждения* может служить поведение Кнурова в сцене с Огудаловой, которую мы уже упоминали. Пример этот показателен и в том отношении, что Кнуров, вообще говоря (и по общественному положению прежде всего), конечно, не зависит от Огудаловой. Наоборот, она от него зависит. Он «зависим» в данной ситуации лишь в том,

что вынужден быть осторожен, так как боится огласки своих планов и знает трудности осуществления своей затеи. Зависимость его похожа на зависимость охотника от дичи, кошки от мыши. Эту зависимость создает желание овладеть тем, что может ускользнуть. Именно такого рода зависимость от партнера может побудить Кнурова предупреждать в этой сцене; и все же его словесное воздействие, вероятно, будет не «чистым» предупреждением — привычка быть «сверху» даст себя знать. Так вообще часто осуществляется воздействие предупреждать, когда начальник, например, предупреждает своего подчиненного.

«Пристройка» *предупреждать* как таковая содержит в себе некоторую настороженность, оборонительность: *предупреждение* толкает воображение партнера в сторону, неприятную для него, и предупреждающий должен быть готов к протесту со стороны партнера к сопротивлению. Он готовится не к тому, чтобы наслаждаться эффектом, как это имеет место в «пристройке» *удивлять*, а к тому, чтобы продолжать добиваться своего, т. е. работать, действовать дальше, перестраивая сознание партнера.

Если содержащаяся в «пристройке» *предупреждать* тенденция «кверху» делается преобладающей, то и последующее за ней словесное воздействие будет не простым словесным действием *предупреждать*, а сложным — с примесью, например, словесного действия *приказывать* (как это и имеет, вероятно, место в поведении Кнурова). Если из «пристройки» *предупреждать* совсем исчезнет тенденция «кверху», то к этому простому словесному действию будет добавляться другое — например, *просить*, и перед нами опять будет сложное словесное действие.

Как мы отмечали, в простом словесном действии *звать* действует преимущественно *звук*, в простых словесных действиях *ободрять* и *укорять* — преимущественно *интонация*, в простых словесных действиях *удивлять* и *предупреждать* действует уже преимущественно законченное предложение — *фраза*. Но фраза действует здесь не как цельная картина, а как часть, фрагмент картины, как картина не столько воспроизведенная, сколько подразумеваемая. Фраза эта — многозначительный намек. Фрагментарность ее выражается в склонности удивляющего и предупреждающего к психологическим паузам после занятых или даже после речевых тактов. Во время этих пауз и тот и другой как бы прикидывают: нужно ли рисовать картину дальше, не достаточно ли воспроизведенного уже штриха, черты, фрагмента? Отсюда — тенденция к особенно рельефному выделению ударных слов и к короткой фразе. Функцию намека выполняют в сущности ударные слова: поэтому *удивлять* и *предупреждать* удобно одним словом или рядом слов, связь между которыми только подразумевается. Этот ряд слов вос-

производит картину
ки для воображения
Физическую
и удивлять можно
бразительного и

На картине
ющих лица «прис
ствию сопутствует
тенок действия
оттенок менее яр
но и ярко; отсюда
сдержанности.

На портрете
леву также гото
опять-таки совер
желательной улы
мгновения вообш
такое, что кажет
она, не перемери
бежно будет вкл

В скульптур
дать, но здесь п
сти, шутки.

На картине
охотник рассказ
этом он соверша
рого входят про
предупреждать.
бует действие о
того требует де
рит о том, что о
запечатлел здес
в середине расс
ствия объяснят
готовится след

На прилаг
такля МХАТ «
РСФСР М. П.
преждать с от
рина (народна
вполне верит;
неуместных ш
предупреждат
веденное ее сл

производит картину как пунктиром, он дает лишь опорные точки для воображения партнера.

Физическую природу словесных действий *предупреждать* и *удивлять* можно обнаружить на примерах произведений изобразительного искусства.

На картине Караваджо «Юноша и гадалка» оба действующих лица «пристроены» *предупреждать*. У юноши этому действию сопутствует оттенок действия *узнавать*, у гадалки оттенок действия *утверждать*; у юноши оттенок ярче, у гадалки оттенок менее ярок. Гадалка будет предупреждать более активно и ярко; отсюда в ее «пристройке» больше настороженности, сдержанности.

На портрете королевы Марии-Луизы Гойя изобразил королеву также готовой *предупреждать*, но предупреждение это опять-таки совершенно своеобразно — оно сочетается с доброжелательной улыбкой. Королева может быть в ближайшие мгновения вообще не заговорит, она наблюдает, изучает что-то такое, что кажется ей любопытным и даже приятным. Но если она, не переменив «пристройки», заговорит, то ее действие неизбежно будет включать в себя *предупреждение*.

В скульптуре Фальконета амур также готов *предупреждать*, но здесь предупреждение, конечно, носит характер шалости, шутки.

На картине В. Г. Перова «Охотники на привале» старый охотник рассказывает, по-видимому, «охотничью историю», при этом он совершает сложное словесное действие, в состав которого входят простые словесные действия: *удивлять*, *объяснять*, *предупреждать*. Корпус и руки его действуют так, как того требует действие *объяснять*; голова несколько откинута назад, как того требует действие *удивлять*; немного косящий взгляд говорит о том, что он, кроме того, готов и *предупреждать*. Художник запечатлел здесь не «пристройку» к началу рассказа, а момент в середине рассказа — то мгновение, когда рассказчик от действия *объяснять* только-что перешел к действию *удивлять* и уже готовится следующей фразой *предупреждать*.

На прилагаемой фотографии запечатлен момент из спектакля МХАТ «Глубокая разведка» А. Крона. Народный артист РСФСР М. П. Болдуман в роли Майорова «пристроен» *предупреждать* с оттенком действия *узнавать*; тому, что говорит Марина (народная артистка РСФСР М. А. Титова), он, видимо, не вполне верит; он боится насмешки, готов предостеречь ее от неуместных шуток. М. А. Титова *узнает* с оттенками действий *предупреждать* и *удивлять*. Она проверяет впечатление, произведенное ее словами, которые, видимо, должны были воздей-

зовать на воображение партнера, но воздействие это было осторожным, скромным.

6. *УЗНАВАТЬ* и 7. *УТВЕРЖДАТЬ* — суть простые словесные действия, адресованные памяти партнера.

Все словесные действия в той или иной мере касаются памяти партнера, и это влечет за собой последствия, о которых речь будет дальше. Но словесные действия *узнавать* и *утверждать* выступают как таковые в «чистом виде» постольку, поскольку действующий словами адресуется преимущественно к памяти партнера и поскольку он игнорирует в сознании партнера все другие его свойства и способности.

Когда человек совершает простое словесное действие *узнавать*, он извлекает нечто из памяти партнера; когда он *утверждает* — он нечто в нее вкладывает. Если при этом он задевает мышление, воображение, чувства или волю партнера — он не только *узнает* или *утверждает*; тогда к этим простым словесным действиям добавляются другие и получаются уже не простые словесные действия, а сложные.

Главная трудность в овладении этими простыми словесными действиями как раз и заключается в том, чтобы «не задевать» ничего в сознании партнера, кроме его памяти: только *узнавать* (спрашивать) и только *утверждать*. В повседневном быту характерным примером такого узнавания, «чистого» вопроса, может служить переспрос; действующий не расслышал или не понял слов партнера и хочет только восстановить, что тот сказал. Примером такого же «чистого» *утверждения* может служить холодный, формальный и, главное, окончательный ответ на вопрос.

«Оценка», предшествующая *узнаванию*, есть столкновение потребности что-то конкретное знать с восприятием осведомленности партнера, в чем-то выразившейся или подразумеваемой.

«Оценка», предшествующая *утверждению*, есть восприятие готовности партнера что-то узнать, при заинтересованности действующего в том, чтобы он это узнал. Без восприятия этой готовности *утверждение* не будет «чистым», к нему добавится то или другое словесное действие.

«Пристройка» к партнеру для *узнавания* и *утверждения* как таковым — это «пристройка наравне», нейтральная «пристройка». Если в ней появляются элементы «пристройки сверху» или «пристройки снизу», то к последующему *узнаванию* или *утверждению* добавляются другие простые словесные действия и получаются сложные словесные действия.

Характерным признаком *узнавания* является ожидание ответа, без всякого его предрешения. Произнося

ударное слово
ший мышечно.
любого ответа.
узнавания наст
ном для воспр
держится за
ляется в него,
вплоть до вы

Утвержде
следнем слоге
нера. Вложит
утверждающи
уже не интере
момент; в сле
ся» с партнер
партнера неч
быть не дост
случается.

Если ут
партнера —
утверждение
случае не за
верждать, ну

Узнаван
вычайно рас
качестве про
весных дейс
жит в себе л
ле этих сло

Утверж
чего-то. Я,
того-то не в
дении в соз
некие свед
видно, не п
содержание
шается про

Здесь
ской сторо
утвержда
но та и др
мых ею, м
действия
тельного
воздействи

ударное слово фразы, при помощи которой он *узнает*, узнающий мышечно, физически уже совершенно готов к восприятию любого ответа. Поэтому непосредственно за последним словом *узнавания* наступает полная неподвижность в положении, удобном для восприятия ответа. Узнающий, так сказать, крепко держится за партнера своим вниманием, особенно крепко вцепляется в него, произнося ударное слово, и не отпускает его вплоть до выяснения результата совершенного воздействия.

Утверждение, наоборот, характеризуется тем, что на последнем слоге ударного слова утверждающий «бросает» партнера. Вложив в его сознание то, что ему нужно было вложить, утверждающий сделал свое дело, и партнер его теперь как бы уже не интересуется. Разумеется, это только видимость и только момент; в следующее же мгновение он может опять «сцепиться» с партнером — ведь утверждающий вкладывал в сознание партнера нечто для той или иной общей цели, которая может быть не достигнута одним утверждением, что, впрочем, тоже случается.

Если утверждающий хотя бы на мгновение не «бросит» партнера — это значит, что он не только утверждает. Поэтому *утверждение* как таковое всегда кончается точкой и ни в коем случае не запятой и не многоточием. Поэтому, чтобы уметь утверждать, нужно уметь в произнесении «ставить точки».

Узнавание и утверждение суть словесные действия чрезвычайно распространенные. Чаще всего они встречаются не в качестве простых словесных действий, а в составе сложных словесных действий. Ведь всякая живая человеческая речь содержит в себе либо утверждение, либо узнавание в широком смысле этих слов.

Утверждать можно не только наличие, но и отсутствие чего-то. Я, например, могу *утверждать*, что там-то я не был, чего-то не видел, таким-то образом не действовал. При *утверждении* в сознание (точнее — в память) партнера вкладываются определенные сведения. Содержание этого вклада определяется, очевидно, не процессом вкладывания, не способом воздействия, а содержанием видения и смыслом предложения, которым совершается простое словесное действие *утверждать*.

Здесь наглядно обнаруживается связь мышечной, физической стороны способа действия со смыслом произносимых слов. *Утверждать* можно и фразой «нет, не был» и фразой «да, был». Но та и другая фраза может потребовать определенных, диктуемых ею, мышечных движений при одном и том же способе воздействия — *утверждении*. Первая может потребовать отрицательного жеста головой, вторая — утвердительного. Способа воздействия это не меняет. Значит, тех, а не иных движений

может требовать не только способ воздействия, но и смысл фразы, к которой данный способ применен; движения, иллюстрирующие содержание фразы, сливаются с движениями, вытекающими из способа воздействия.

В принципе это относится не только к *узнаванию* и *утверждению*, но и ко всем простым словесным действиям.

Действия *узнавать* и *утверждать* осуществляются преимущественно цельной фразой или одним словом, которое в данном случае играет роль такой фразы. Оба эти словесные действия требуют очень четкого и ясного выделения ударного слова и относительной слитности, монотонности и безударности всех остальных слов фразы. Ударное слово выражает то, что извлекается из памяти партнера или вкладывается в нее; все остальные слова фразы призваны лишь помочь партнеру отыскать в своей памяти нужные действующему факты или уложить в памяти выдаваемые ему сведения. Ударное слово принуждает, все остальные — помогают. В ударном слове сконцентрированы вопросительность или утвердительность всей фразы в целом.

Если *узнавание* или *утверждение* осуществляются одним словом или краткой фразой, то это значит, что из памяти партнера извлекается или в нее вкладывается либо что-то очень простое, либо что-то такое, о чем партнер уже знает достаточно. Если эти действия совершаются при помощи длинной фразы, то это значит, что извлекается из памяти или вкладывается в нее нечто сложное или нечто такое, что непонятно без пояснений и уточнений, фраза в целом дает, так сказать, сухую справку о предмете, обозначаемом ударным словом. Поэтому ее конструктивная цельность и логическая лепка должны быть очень ясны.

На картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» пристроен *узнавать* обнаженный мальчик, стоящий вторым слева.

На картине И. Е. Репина «Не ждали» пристроена *узнавать* женщина, только что поднявшаяся вполоборота спиной к зрителю.

На фреске «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи два апостола справа пристроены *узнавать*.

На прилагаемой фотографии из спектакля МХАТ «Глубокая разведка» народный артист СССР В. О. Топорков *узнает* с ясно выраженными оттенками действий *приказывать* и *упрекать*. Он требует отчета — *узнает*: как мог он партнер (народный артист РСФСР В. В. Белокуров) допустить то, что он допустил.

8. ОБЪЯСНЯТЬ и 9. ОТДЕЛЫВАТЬСЯ. Эти простые словесные действия адресованы мыслительным способностям партнера. Объясняющий и отделяющийся добиваются от партне-

ра, чтобы тот нечто понял, усвоил, запомнил. Но, в отличие от действия *утверждать*, они добиваются, чтобы он усвоил и запомнил не тот или иной факт сам по себе, а некоторую пространственную или временную связь явлений — элементов рисуемой картины.

Объяснять и *отделяться* суть действия, хотя и противоположные, но в то же время и родственные друг другу.

Объясняющий добивается от партнера, чтобы тот что-то понял и стал его единомышленником; ему нужно, так сказать, позитивное понимание, понимание по существу.

Отделяющийся тоже добивается от партнера, чтобы тот что-то понял. Но нужно это отделивающемуся только для того, чтобы партнер «отстал» от него, чтобы он оставил его в покое. Это, так сказать, задача негативная; суть ее может быть передана словами: «пойми и отстань», «неужели непонятно», «давно пора понять» и т. п.

Отделяться — это то же самое, что и *объяснять*, но с противоположной последующей целью, — поэтому и существует специфическое простое словесное действие *отделяться*, отличное от всех других.

«Оценкa», предшествующая воздействиям на мыслительные способности партнера, заключается в восприятии факта — последний не понимает того, что нужно, чтобы он понимал. Либо он не понимает чего-то, что имеет основание не понимать, и потому не делает того, что нужно, чтобы он делал, — тогда из «оценки» выльется «пристройка» и воздействие *объяснять*. Либо партнер не понимает чего-то, что он должен был бы понимать, и поэтому мешает действующему делать то, что тот делает, — тогда за «оценкой» следует «пристройка», и воздействие *отделяться*.

«П р и с т р о й к а» *объяснять*, как это ни кажется на первый взгляд странным, есть пристройка «снизу». Объясняющему нужно, чтобы партнер думал, чтобы он напряг свои мыслительные способности, чтобы он сосредоточился на мыслимых представлениях: при этом объясняющий берет на себя функцию помощника в деле, которое может совершить только сам партнер; он, так сказать, обслуживает мыслительные процессы партнера. Такую роль объясняющий принимает на себя потому, что он кровно заинтересован в определенном, таком, а не другом, течении мыслей партнера. Позиция обслуживающего помощника и предопределяет характер «пристройки снизу».

Значит ли это, что *объяснять* можно только «снизу»? — Конечно, нет. Но объяснения «сверху» или «наравне» могут быть только сложными словесными действиями, в состав которых входит и простое словесное действие *объяснять*.

Так, скажем, профессор, читая лекцию, «объясняет» только в широком смысле (т. е. по содержанию своей лекторской работы вообще). Практически же он адресуется не только к мышлению студентов, но и к их воображению, и к их памяти, и к их чувствам. Читая лекцию, он, вероятно, будет чаще или преимущественно пристраиваться к слушателям «сверху» — лектор учитывает, что слушатели больше, а не меньше, чем он сам, заинтересованы в понимании излагаемого в лекции материала.

Вот как А. П. Чехов устами героя «Скучной истории» профессора Николая Степановича характеризует мастерство лектора:

«Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи. Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения.

...Предо мной полтора лица, непохожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя — победить эту многоголовую гидру. Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разумения, то она в моей власти... Надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать».

Простое словесное действие *объяснять* всегда содержит в себе наблюдение за мыслительными процессами, происходящими в сознании партнера. Объясняющий следит за тем, понимает его партнер или нет, усваивает он его логику или нет; объясняющий ждет проявлений понимания или непонимания. Поэтому в его «пристройку» входят движения, нужные для того, чтобы удобно было следить за ходом мыслей партнера, и поэтому объяснение, пока оно не закончено, чаще всего чередуется с узнаванием.

Ход мыслей отражается преимущественно в мельчайших движениях лицевой мускулатуры и головы: ведь глаза — это «зеркало души», потому что по глазам видно направление внимания, а где внимание человека — там и его мысли; поэтому «пристройка» к действию *объяснять* — это, образно говоря, пристройка «к работающей голове партнера». «Пристройка» с позиций зависимого, но зависимого не от воли партнера, а от того, как и что он думает, — «пристройка» с готовностью поправить партнера, если тот ошибся, — это «пристройка снизу» на данный момент того, кто, может быть, имеет право и ос-

нование и на «пристройку сверху», но сейчас поставлен перед необходимостью пристраиваться «снизу».

«П р и с т р о й к а» *отделяваться* заключается в том, что человек, оторванный от дела, которое он только что делал, и готовый продолжать это дело, ж д е т момента, когда можно будет объяснить партнеру, что, мол, его претензии неуместны. Поскольку не отделяющийся заинтересован в партнере, а партнер в нем, — это «пристройка сверху», но в момент начала воздействия она мгновенно переходит в минимальную по длительности и по скупости движений «пристройку», *объяснять*, т. е. в «пристройку снизу». После совершения воздействия *отделяться* человек опять возвращается к тому делу, которое он делал до момента «оценки», и в этом опять обнаруживается независимость его от партнера. Научиться *отделяться* — это значит научиться быть занятым делом, отвлечься от этого дела ровно настолько, насколько это необходимо, чтобы объяснить и вновь к этому делу вернуться.

Объясняющий следит за тем, что происходит в сознании партнера, и потому он «крепко держится» своим вниманием за партнера в течение всего воздействия и после того, как произнесет последнее слово. *Отделяющийся*, наоборот, должен мгновенно «схватить» партнера и также мгновенно бросить его на последнем слове. Эта готовность бросить партнера содержится уже в пристройке *отделаться* от него, и именно в ней, в этой готовности, выражается главная, существенная черта, отличающая простое словесное действие *отделяться* от простого словесного действия *объяснять*. Так именно отделяются, вероятно, от Мерчуткиной Шипучин, а потом Хирин в «Юбилее» Чехова.

В каждом словесном действии участвует не только речь, но и вся скелетная мускулатура действующего. Особенно ярко это обнаруживается в словесном действии *объяснять*. Объясняющий подобен экскурсоводу или инструктору: он стремится п о к а з а т ь взаимосвязь вещей и явлений во всей их предметности и конкретности, только по необходимости заменяя словами то, что сам он видит как полную реальность. Поэтому активно объясняющему часто не хватает слов, они кажутся ему недостаточно точными и красноречивыми, и он склонен дополнять смысл слов поясняющими и уточняющими жестами.

В словесных действиях *узнавать* и *утверждать* действует преимущественно завершенная фраза, но обычно фраза короткая, относительно простой логической конструкции. Словесные действия *объяснять* и *отделяться* требуют часто длинной фразы и сложной логической конструкции — сочетания перечислений, сопоставлений, противопоставлений, пояснений и

уточнений, потому что оба эти действия, как уже говорилось, суть способы демонстрировать партнеру главным образом связь между явлениями и процессами, причем обычно связь более или менее сложную, своеобразную, требующую усилий для понимания.

Объяснять и отделяться можно, разумеется, и одним словом, но и в этом случае, во-первых, подчеркивается подразумеваемая связь произносимого слова с той или иной знакомой партнеру ситуацией, во-вторых, подчеркивается структура самого слова — каждый звук и каждый слог этого слова особенно четко и ясно произносятся. Так, например, преподаватель иностранного языка объясняет ученикам, что, мол, такой-то предмет называется на изучаемом языке так-то. Чтобы ученик усвоил, понял и запомнил это новое для него слово, преподаватель показывает ему структуру, строение и звучание этого слова, т. е. произносит его «подробно», почти что по складам.

Чем активнее словесные действия объяснять и отделяться, тем «подробнее» действующий рисует картину и тем «подробнее» он произносит фразу, как бы длинна она ни была. Но, чтобы она (картина и фраза) не распалась при этом на составляющие ее элементы, тем нужнее действующему логическая лепка фразы в целом. Отсюда — противоречивые тенденции в обращении с фразой: так сказать, «центростремительная» тенденция показать целостность картины, связанность ее элементов. Но это должна быть связанность определенных, единичных явлений, из которых каждое должно быть понятно и само по себе.

Так возникает противоположная тенденция — «центробежная».

Чем человеку нужнее и труднее объяснить или отделаться словами и чем, следовательно, активнее и «чище» он выполняет то или другое действие, тем больше дают себя знать обе эти тенденции. Обнаруживается это в особенно яркой предметности видений и рельефности лепки фразы в целом, в поисках слов достаточно красноречивых, в остроте внимания к партнеру (последние два признака, ■ противоположность первому, требуют психологических пауз) и, наконец, в стремлении дополнить речь жестикующей, иногда поясняющей смысл, иногда, казалось бы, совершенно бессмысленной.

Обычно в словесном действии объяснять сильнее обнаруживается тенденция к подробностям — «центробежная» тенденция; в словесном действии отделяться — стремление объединить подробности, «центростремительная» тенденция.

Но оба эти словесные действия часто уступают друг другу место, и ■ этом опять обнаруживается их родственность. Если

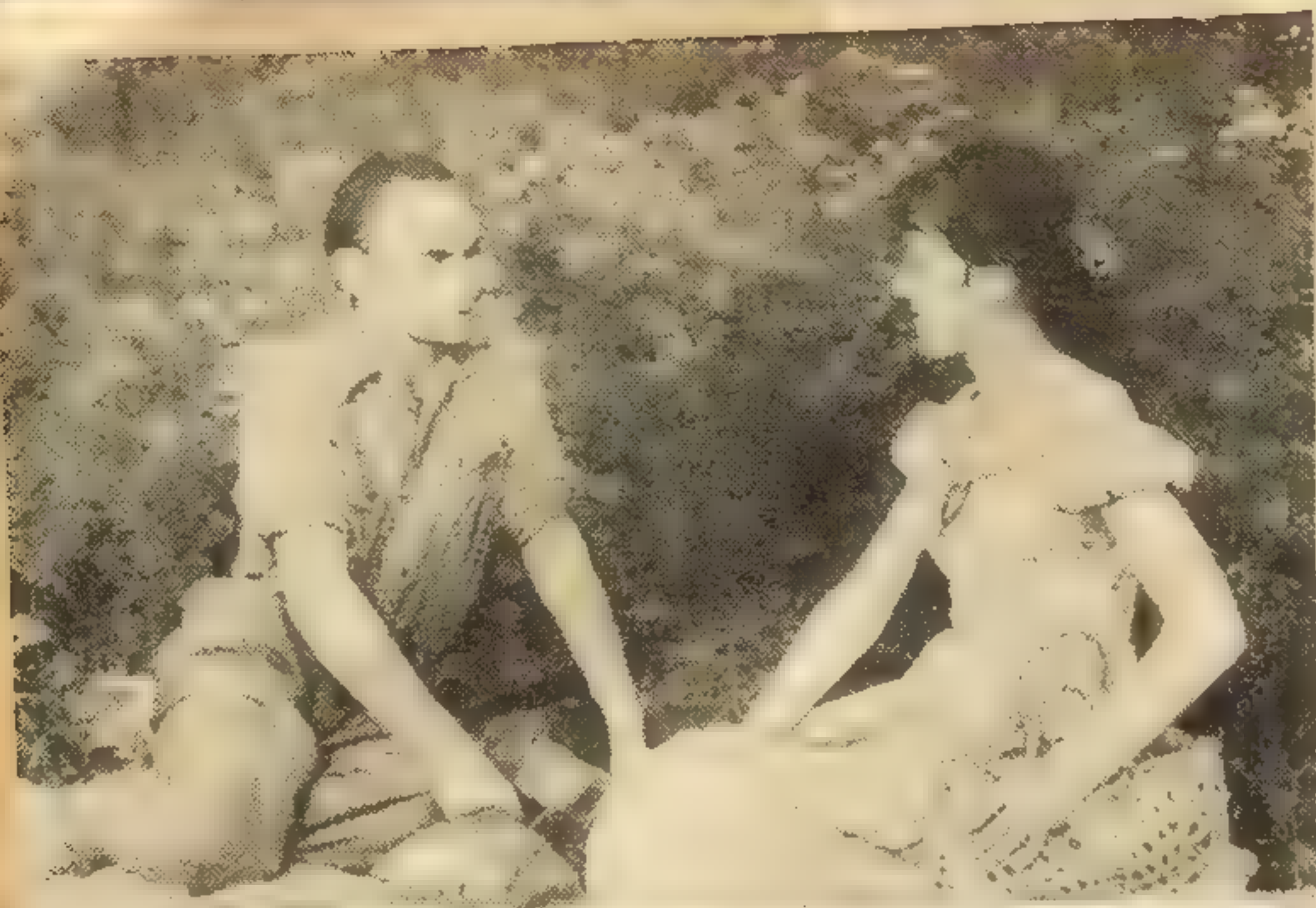


ГОЙЯ. Королева Мария-Луиза



ФАЛЬКОНЕ. Амур





УЧЕБНЫЕ ЭТЮДЫ

Он пристроен ПРЕДУПРЕЖДАТЬ; она — УДИВЛЯТЬ с оттенком действия ПРЕДУПРЕЖДАТЬ (Последнее обнаруживается в некоторой настороженности всей фигуры)



Она пристроена ПРЕДУПРЕЖДАТЬ. Но ■ данный момент она ждет, слушает. Чтобы перейти к воздействию, ей придется «достроиться»



Она пристроена УДИВЛЯТЬ, он — ПРЕДУПРЕЖДАТЬ

Двое в центре пристроены УДИВЛЯТЬ; она с оттенком действия ПРЕДУПРЕЖДАТЬ (это обнаруживается, в частности, в косом взгляде на партнера)



челове
для се
каким
го и б
в дейст
ют име
ваться;
весные
Фи

нять мо
На

ва в сп
роли п
просве

МХАТ
ся на с
тист В.

10.
весные

требуе
ция. Эт

сделать
вать, не

вполне
кая нем

то это л
Ка

игнорир
ния пар

Поэтом
жения,

говоря,
людей

люди, п
либо пр

Воз
ному д

психиче
зультат

когда о
бенност
мым пу
приказ
В с
чиненно

человеку не удается отделаться от партнера, он незаметно для себя начинает объяснять ему, иногда теми же словами, какими только что отделялся. И наоборот, если человек долго и безуспешно объяснял, — объяснение может легко перейти в действие *отделяться*. Споры нередко возникают и протекают именно так — в чередовании действий *объяснять* и *отделяться*; при этом применяются, конечно, не только простые словесные действия, но и сложные и преимущественно последние.

Физическую сторону простого словесного действия *объяснять* можно видеть на прилагаемых иллюстрациях.

Народный артист В. О. Топорков *объясняет* в роли Чичикова в спектакле МХАТ «Мертвые души»; он же *объясняет* в роли профессора Кругосветлова в спектакле МХАТ «Плоды просвещения»; на репетиции пьесы «Лес» Островского в МХАТ (1947) В. О. Топорков *объясняет* актерам, находящимся на сцене; сидящий рядом с ним режиссер народный артист В. А. Орлов (первый справа от зрителей) *удивляет*.

10. *ПРОСИТЬ* и 11. *ПРИКАЗЫВАТЬ* суть простые словесные действия, адресованные воле партнера. От партнера требуется та или иная, немедленная, конкретная и ясная реакция. Это может быть: взять что-то, дать что-то, сказать что-то, сделать что-то, думать что-то; или наоборот — не брать, не давать, не говорить, не делать, не думать и т. д. — всегда что-то вполне ясное и определенное. Если действующему нужна такая немедленная реакция и он добивается ее звучащей речью, то это либо просьба, либо приказ.

Как уже упоминалось, обращение к воле как таковой есть игнорирование всех психических свойств и способностей сознания партнера, кроме способности управлять своим поведением. Поэтому, если у человека нет представлений об уме, о воображении, о чувствах и знаниях партнера или партнеров, иначе говоря, если он находится среди совершенно незнакомых ему людей и если он при этом остро нуждается в том, что эти люди, по его понятиям, могут сделать, он будет либо *просить*, либо *приказывать*.

Воздействие на волю есть прямой путь к результату, нужному для действующего субъекта; воздействие на все другие психические процессы сознания — окольные пути к тому же результату. Когда человеку некогда идти окольным путем или когда он не знает верного окольного пути (так как не знает особенностей характера партнера), он обычно пытается идти прямым путем, так сказать, «напролом». Это и есть *просьба* или *приказ* как таковые.

В боевой обстановке командир приказывает своему подчиненному, не вникая в особенности психического склада по-

следнего. Человек, проспавший в поезде станцию, *просит* пропустить его к выходу, не заботясь о чувствах, мыслях и воображении того, кто оказался на его пути.

Но так происходит пока человек не сталкивается с помехой в сознании партнера; как только он увидит ее — в том ли, что партнер чего-то не понимает, в том ли, что он чего-то не чувствует, чего-то не представляет себе, не помнит, он переменит способ воздействия и направит свои усилия на преодоление возникшей помехи. Теперь у него уже есть некоторое представление об особенностях психики партнера, и это представление диктует ему тот или иной обходной путь к цели, достичь которую не удастся прямым путем.

Приказ и *просьба* возникают в результате острой потребности, которую нужно немедленно удовлетворить. Если ее нет, то нет и оснований идти «напролом», даже когда неизвестны психические свойства партнера. Ведь если есть на это время, особенности психического склада партнера могут быть разведаны; а для этого будут использованы другие способы словесного воздействия — те, которые адресованы мыслительным процессам, памяти, воображению, чувству.

Поэтому «оценка», предшествующая *просьбе* и *приказу*, заключается в столкновении острой потребности с препятствием в поведении другого человека. Это, впрочем, может быть и поведение животного — так, *приказывают* люди часто и с полным успехом не только людям, но и собакам, кошкам, лошадям.

Повод для *приказа* или *просьбы* воспринимается человеком, который всегда так или иначе уже ориентирован в данном окружении или хотя бы вообще в общественной среде. С данным ли партнером, или вообще, ему всегда, в большей или меньшей степени, свойственно — либо ощущать свое право, свое превосходство, свои преимущества, либо, наоборот, ощущать отсутствие прав, превосходства и преимуществ.

В первом случае «оценка» перейдет в «пристройку сверху» и приведет к *приказу*; во втором случае — в «пристройку снизу» и приведет к *просьбе*.

«*Пристройка*», приводящая к *приказу* — самая яркая «пристройка сверху». Она требует относительной приподнятости всего тела, освобожденности мышц и прямого взгляда на партнера. Приказывающему свойственно быть как можно выше, оставаясь в то же время совершенно свободным: позвоночник и шея выпрямляются, а руки, плечи и особенно мускулатура лица — щеки, губы, подбородок, брови — освобождаются и, так сказать, «висят». Нахмуренный лоб, сдвинутые, напряженные брови при *приказе* говорят о том, что к *приказу* добавлено какое-то другое простое словесное действие и что перед нами, сле-

довательно, сложное словесное действие, в котором *приказ*, может быть, занимает большое или даже ведущее место.

Простое словесное действие *приказывать* обычно бывает связано с жестом — иногда рукой и почти всегда головой. Жест рукой, как на это указывал еще С. М. Волконский, всегда предшествует *приказу* словами; жест головой, указывающий (как и жест рукой), чего именно требует приказывающий, осуществляется на ударном слове, точнее — на ударном слоге ударного слова. *Приказ* всегда завершается ожиданием выполнения, с уверенностью в том, что оно последует. *Приказывают* преимущественно глаза — губы только произносят слова приказа.

Таким же ожиданием выполнения завершается и *просьба*. Она столь же категорична, как и приказ; *просят* также преимущественно глаза, а речевой аппарат также только произносит слова просьбы.

Но «п р и с т р о й к а», предшествующая *просьбе*, — самая яркая «пристройка снизу». В *просьбе* как таковой все целесообразно подчинено одной цели — получить, хотя прав на это просящий не ощущает. Поэтому он стремится всячески облегчить выполнение своей просьбы.

Поэтому пристроившийся к партнеру, чтобы *просить* у него, во-первых, готов мгновенно получить просимое, завладеть им, во-вторых, готов немедленно выполнить желание партнера, в-третьих, стремится избежать всякой назойливости со своей стороны в той мере, в какой это не мешает готовности немедленно получить просимое. *Просящий* тянется к партнеру, ловит его взгляд и всякое иное проявление его воли, но он в то же самое время осторожен и мягок. Чем активнее *просьба*, тем яснее сочетается в ней предельная настойчивость с предельной мягкостью и осторожностью.

Родственность *приказа* *просьбе* и *просьбы* *приказу* обнаруживается, между прочим, также и в том, что они часто вступают друг другу место. Если просящий или приказывающий и его партнер по субъективному ощущению соотношения сил находятся в примерно равном положении, то «просящий» легко превращается в «приказывающего» и обратно. Так часто действуют друг на друга близкие родственники, товарищи, если одному из них нужно, чтобы другой сделал что-то немедленно, а тот медлит.

Впрочем, *приказ* легко переходит в *просьбу* (и обратно) и независимо от субъективного ощущения соотношения сил, ■ случаях крайней срочности дела и крайней заинтересованности в нем.

Просить и *приказывать* относительно легко короткой фразой, одним словом и даже одними междометиями. Наоборот,

длинной фразой, сложным и распространенным предложением, включающим в себя перечисления, противопоставления, пояснения и т. д., совершать эти действия в чистом виде невозможно. Для этого потребовалось бы разделить такую фразу на ряд отдельных коротких фраз.

В *просьбе* и в *приказе* действует преимущественно не смысл слова или фразы как таковой (как это имеет место при воздействии на мышление, память и воображение), а интонация, с которой они произносятся. Поэтому, в частности, с *просьбой* и особенно часто с *приказом* обращаются к детям, не умеющим говорить. Поэтому оказывается возможным воздействие словом на волю животных, т. е. воздействие непосредственно, «прямо» на их поведение. Но воздействовать на животное «снизу», очевидно, нелепо, поэтому никто всерьез не *просит* собак, лошадей и кошек, а *приказывает* им весьма часто.

Хорошим примером пристройки *приказывать* может служить скульптура Е. А. Лансере «Святослав» (Третьяковская галерея); яркую пристройку *приказывать* можно видеть и на фотографии артиста М. Михайлова в роли Капулетти в балете «Ромео и Джульетта» в Большом театре СССР.

Иллюстрацией к пристройке *просить* может служить правая фигура на фреске Джотто «Мария и Елизавета», так же как и фигура провожающей женщины на картине А. Л. Юшанова «Проводы начальника». Эти иллюстрации мы приводили в третьем очерке в качестве примеров «пристройки снизу».

4

По своему лексическому составу и грамматическому построению фраза может быть вопросительной, повелительной, может объяснять, утверждать и т. д. Уяснение ее характера облегчает соответственно произнесение фразы — способ действия ею.

В повседневном общении людей в момент оценки возникает конкретная ближайшая цель; значит, в этот же момент рождается и способ воздействия и видения, которые затем воплощаются в определенном подборе слов и в построении из них определенных словосочетаний. Таким образом, звучание фразы лишь дополняет, уточняет и обогащает тот ее смысл, который выражает содержание слов и построение фразы. Иначе говоря, в выражении мысли словами способ воздействия играет лишь вспомогательную и второстепенную роль. Его отсутствие в письменной речи с успехом восполняется контекстом, знаками препинания, порядком расположения слов, ритмом фразы и т. п.

Вероятно, именно поэтому способы воздействия словом как таковые, если и изучались, то чрезвычайно мало, как, впрочем, и вообще процесс действия как таковой.

Между тем технология актерского искусства должна изучать специально именно способы воздействия словом. Ведь то, что решительно во всех, без исключения, случаях, кроме сценического искусства, рождается как предпосылка лексического и грамматического строения фразы, то, что ни в чем не фиксируется, кроме воспоминаний, что существует только пока фраза произносится, — это же самое актер создает на основе данных ему автором пьесы слов и словосочетаний, т. е., так сказать, с обратного конца. Это процесс действия; он может быть таким или иным, и в зависимости от этого произведение актерского искусства также будет таким или иным.

Связь между лексикой и грамматикой, с одной стороны, и способом словесного воздействия, с другой, совершенно очевидна и бесспорна. Но при упрощенном представлении об этой связи актер легко поддается наивному предположению, будто смысл произносимых им слов до конца и раз навсегда предопределяет способ действия ими или способ их произнесения. Если, например, в тексте написано: «Я тебя предупреждаю», то надо, мол, *предупредить*; если написано «Я очень рад», надо уверять партнера в своей радости и т. д. и т. п. Такое «игранье текста», «игранье слов» (в противоположность действованию на основе подтекста или контекста роли и пьесы в целом) есть, по существу, отказ актера от его прямых и первейших обязанностей.

Причина всякого рода попыток «играть текст», лишь раскрашивая интонациями слова роли, чаще всего лежит в игнорировании сложности вопроса о зависимости способа действия от смыслового содержания текста, в примитивности представлений об этой зависимости, в упрощенном понимании термина «подтекст».

В действительности, зависимость эта чрезвычайно сложна и к тому же совершенно не изучена. Что она отнюдь не прямолинейна, можно подтвердить бесчисленными примерами.

Так, бранные слова зачастую употребляются с целью приласкать, выразить любовь, нежность и т. п. (например, между близкими людьми, в обращении к детям, к животным); так, ласкательная по составу слов фраза бывает угрозой; самая экспрессивная и энергичная по смыслу слов иногда произносится вяло и безразлично и, наоборот, самая, казалось бы, вялая, невыразительная и даже неграмотно построенная и малопонятная фраза в целенаправленном и энергичном произнесении оказывается совершенно ясной по смыслу и весьма выразительной.

Так, М. Горький в пьесе «На дне» дал Костылеву слова ласкательные («братик», «милачок», «старичок») и речь его построил как благостно-поучительную, но это отнюдь не говорит о благостности и доброжелательности его намерений.

А. Н. Островский в комедии «Волки и овцы» дал Анфусе Тихоновне речь почти что косноязычную («Да, уж бы, чайку бы уж...», «А что же... уж... как же это, уж?..», «Ну, ну, уж вы... сами, а я... что уж!..» и т. д.). Между тем, играя эту роль и народная артистка СССР М. М. Блюменталь-Тамарина и народная артистка СССР В. Н. Рыжова были так целеустремлены, так подлинно озабочены хлопотами Анфусы, так ярко действовали, что речь ее в их исполнении приобретала ясный смысл и чрезвычайно ярко выражала своеобразный внутренний мир образа.

Подобных примеров можно привести много. Они говорят о том, что, казалось бы, второстепенный и вспомогательный фактор словесного общения между людьми — способ воздействия словом — оказывается иногда чрезвычайно выразительным: в нем обнаруживаются многочисленные индивидуальные особенности человека и особенности его взаимоотношений с окружающими людьми. Благодаря способу воздействия относительно бесцветная фраза может ярко выражать характер человека и сама стать содержательной и яркой; богатая содержанием речь может стать еще богаче и содержательнее.

Этих, самых общих соображений уже достаточно для категорического утверждения: актер, стремящийся совершенствовать свое умение действовать словом, должен заботиться не о том, как бы заранее ограничить выбор возможных способов действия каждым данным текстом, а о том, чтобы этот выбор максимально расширить.

В практических занятиях удобным материалом для тренировки в этой области могут служить басни. Например, «Кот и повар». Произнося первую фразу повара: «Ах, ты, обжора! ах, злодей!» — очевидно, легче всего *упрекать*, тем более, что Крылов прямо пишет: «Ваську повар укоряет». А нельзя ли *предупреждать*? Тоже можно! Можно даже *просить*, различных сочетаниях и с разнообразными оттенками. Таким же образом, произнося, например, фразу: «Бывало, за пример тебя смиренства кажут...» — можно и *объяснять*, и *упрекать*, и *приказывать*, и *просить*, и *удивлять*, и *предупреждать*, и *узнавать*, и *утверждать*, и *отделяваться*, и *ободрять*, и при том подлинно, по-настоящему.

Мастерство владения словесным действием тем выше, чем

содержательнее и ярче видения актера, чем лучше он умеет лепить фразу и чем свободнее он в выборе способов словесного воздействия. Если актер одной и той же фразой, одним и тем же словом может совершать какие угодно действия, применяя всевозможные способы воздействия к любому тексту, он превращается из раба слова и фразы в их господина.

Все это, разумеется, отнюдь не значит, что совершенное владение способами действия словом делает актера независимым от авторского текста. Актер по природе своего искусства зависит от драматургии, а значит, и от авторского текста (зависимость эту мы рассмотрим в последующих очерках), но он должен зависеть не от отдельных слов или фраз роли (такая зависимость как раз и есть рабское «игранье текста»), а от роли в целом, точнее — от пьесы в целом, от ее идейного и художественного содержания.

Поэтому способ, который надлежит применить, чтобы действовать любой данной фразой роли, нужно искать не в этой фразе, а в логике действий образа, которая, в свою очередь, выясняется из контекста речей и поступков действующего лица и событий пьесы в целом.

Актер тем свободнее в воплощении сквозного действия, сверхзадачи и подтекста, чем меньше он связан наивным представлением, что, мол, данной фразой, раз она состоит из таких-то слов, можно совершать только такое-то действие. Данным словом и данной фразой (каковы бы они ни были) актер может совершать столько и таких действий, сколько и какие действия он может совершить подлинно, целесообразно. Чем их больше и чем они разнообразнее, тем выше техническая оснащенность каждого данного актера, тем шире и его творческие возможности и построении художественно целесообразной индивидуальной логики действий образа.

Тренировка в овладении способами действия — простыми словесными действиями — требует активной работы воображения, т. е. фантазирования и учета и своем поведении самых разнообразных предлагаемых обстоятельств.

Для того чтобы данным словом (или фразой) совершить все одиннадцать простых словесных действий, нужно поставить себя в одиннадцать разных ситуаций; каждая из них складывается из определенных предлагаемых обстоятельств. Одна комбинация предлагаемых обстоятельств логически потребует совершения данным словом (или фразой) действия *укорять*, другая — действия *ободрять*, третья — действия *предупреждать*, пятая — *просить* и т. д.

Так можно вять любое имя существительное и представить себе, что оно — прозвище человека, который вам очень нужен,

которого вы неожиданно увидели, но который вас не замечает; тогда с помощью этого существительного вы будете, естественно, подлинно, продуктивно и целесообразно *звать*.

Если представить себе, что это же слово ваш знакомый где-то весьма неудачно и не к месту «брякнул», повредив тем и себе и вам, то этим словом будет легко подлинно *укорять*.

Если это же слово ваш партнер боится, без достаточных оснований на то не решается произнести, а произнеси он его, — и его и ваше положение сразу облегчится, то этим же словом легко подлинно, по-настоящему *ободрять*.

Если это слово — название, которого не знает, не понимает ваш партнер, и вам важно, чтобы он его усвоил и понял, им легко и естественно *объяснять*.

Если вы при этом заняты своим делом, не хотите отрываться от него, и партнер вам мешает своим непониманием, этим же словом вы будете целесообразно *отделяться*.

Если партнер произнес это слово, но вы его плохо расслышали и не ждали, чтобы он произнес именно его, а вам важно знать, что он сказал, — этим словом легко *узнавать*.

Если партнер задал вам вопрос, окончательным и категорическим ответом на который может быть это же слово, им удобно *утверждать*.

Создавая подобным образом в воображении предлагаемые обстоятельства, можно найти логические обоснования и для того, чтобы тем же словом подлинно и целесообразно *предупреждать, удивлять, просить и приказывать*. Конечно, для одних слов и фраз найти такие обоснования легче, для других — труднее. Тут, можно сказать, все зависит от силы, изобретательности, инициативности и богатства воображения актера. Одному кажется невозможным оправдать то, чему другой при помощи воображения найдет оправдание и обоснование легко и просто.

Но для того чтобы при помощи предлагаемых обстоятельств или «магического если бы», как называл их К. С. Станиславский, оправдать применение к данным словам разных простых словесных действий как таковых, для этого нужно брать предлагаемые обстоятельства *точно* те, какие имеют свойство вызывать каждое данное простое словесное действие. Обстоятельств этих в каждом случае должно учитываться отнюдь не много (так, например, много ли их нужно для того, чтобы оправдать простые словесные действия *узнавать* или *утверждать*?), но они должны быть представлены совершенно точно и конкретно — как ближайшие, непосредственно осязаемые в данный момент обстоятельства, как нечто такое, что в данную минуту занимает сознание действующего целиком, что поглощает все его внимание.

УЧЕБНЫЙ ЭТЮД
Двое справа пристро-
УЗНАВАТЬ

РЕГИОН. Не

замечает;
естествен-
знакомый
редив тем
корясть.
статочных
он его, —
ке словом
понимает
онял, им
тывать-
ем, этим
расслы-
м важно
катего-
лово, им
лагаемые
и для
о преду-
ля одних
— труд-
ательно-
Одному
помощи
и просто.
обстоя-
С. Ста-
разных
нужно
е имеют
действие.
аться от-
жно для
вать или
вершенно
ства, как
действию.



УЧЕБНЫЙ ЭТЮД
Двое справа пристроены
УЗНАВАТЬ



РЕПИН. Не ждали



ЛЕОНАРДО
ДА ВИНЧИ
Тайная вечеря
(фрагмент)



А. ИВАНОВ. Явление
Христа народу
(фрагмент)



«Глубокая разведка» А. Крона. Сцена из спектакля МХАТ



В. Топорков
в роли Чичи-
кова (слева)
и в роли
Кругосвет-
лова (спра-
ва) (спек-
такль МХАТ)

На репетиции в МХАТ В. Топорков ОБЪЯСНЯЕТ





УЧЕБНЫЕ ЭТЮДЫ

Двое ■ центре ОБЪ-
ЯСНЯЮТ



Она пристроена ОБЪЯС-
НЯТЬ. В данный момент
она проверяет: «понял?»



Роли переменялись: он
только что ОБЪЯСНЯЛ и
сейчас проверяет: «дошло
до сознания?»

вся
обст
шен
бой
дей
яте

че
сре
них
ким
осо
ни
жа
ни
ств
тел
тел
а т
не

(р
ре
с т
те
н

те
ш
де

л
щ
н
к
с
и
о

с
к
ч
п
н

Всякое изменение ближайших предлагаемых обстоятельств, всякое усложнение их, точнее — всякий учет более сложных обстоятельств, сравнительно с тем, какой необходим для совершения простых словесных действий, сейчас же повлечет за собой и усложнение способа словесного воздействия. Ведь логика действий, как уже говорилось выше, определяется учетом обстоятельств среды, а словесные действия суть звенья этой логики.

Живя в реальном мире, в котором все явления так или иначе связаны между собой, всякий человек и всегда находится среди бесчисленного множества «обстоятельств». Какими-то из них он сознательно руководствуется в своей деятельности; с какими-то вынужден считаться; какие-то учитывает, сам того не осознавая; какие-то вообще никак не отражаются на его поведении. Так, если вчера где-нибудь в Африке было 60 градусов жары, а где-нибудь на полюсе — 60 градусов мороза, то это никак практически не сказывается на моих сегодняшних действиях. Поэтому, когда речь идет о предлагаемых обстоятельствах, то имеется в виду, очевидно, не то, какие обстоятельства актер вообще создал вокруг себя в своем воображении, а то, какие вымышленные обстоятельства он сознательно или неподотчетно учитывает в своем поведении.

Учет немногих определенных обстоятельств, и только их (разумеется, при бесчисленном множестве других, совершенно реальных, но не учитываемых обстоятельств), требует простых словесных действий; учет более сложных обстоятельств и большего их числа требует сложных словесных действий.

Так как людям свойственно действовать, учитывая, сознательно или нет, многие и сложные обстоятельства, то и совершают они большей частью не простые, а сложные словесные действия.

Можно, например, воздействовать одновременно и на волю и на воображение партнера, совершая действие, состоящее из *приказа* и *предупреждения* — это сочетание будет сложным словесным действием — *угрожать*. Комбинация *приказа* с *упреком* будет сложным действием *ругать*; *приказа* с *ободрением* — сложным словесным действием *понукать* и т. д. Причем глаголы — *угрожать*, *ругать*, *понукать* — нужно опять понимать в узком специфическом смысле.

Таких парных сочетаний простых словесных действий, не считая действия *звать*, может быть, очевидно, сорок пять, и каждый случай такого сочетания будет своеобразен, хотя в чем-то он будет походить на другое парное сочетание тех же простых словесных действий и на каждое из них в отдельности. Но ведь в состав сложного словесного действия могут

входить не два, а три, и четыре, и пять — до одиннадцати простых словесных действий. Какое же поистине неизмеримое число таких сложных словесных действий тогда возможно! Уже для многих из числа первых сорока пяти сочетаний нельзя найти глагола, который бы точно и одним словом называл его.

Как, например, назвать сложные словесные действия, состоящие из простых *объяснять* и *упрекать*? Может быть, «увещать» или «журить»? Как назвать сочетание действий — *просить* и *упрекать*? — Может быть, «клянчить» или «канючить»? *Отделяться* и *упрекать*? — Может быть, «ворчать»? (Воздействие ли это?) *Объяснять* и *приказывать*? — Может быть, «вдалбливать»? (Литературное ли это слово?) *Узнавать* и *утверждать*? — Может быть, «проверять»? (Но можно ли этот глагол понимать в достаточно узком конкретном смысле?)

Для многих, причем весьма практически распространенных парных сочетаний простых словесных действий едва ли можно подобрать даже такие приблизительные наименования. Как назвать, например, сочетание действий *удивлять* и *предупреждать*, *объяснять* и *просить*?

Тут и выясняется, что список из одиннадцати глаголов, хотя и кажется бедным сравнительно с бесчисленным множеством глаголов, существующих в русском языке, в действительности вмещает в себя даже и те реально существующие способы воздействия словом, для которых нет названий ни на каком языке. Так, нет названий для всех возможных и существующих цветовых оттенков, оттенков света, тени и объема; нет названий и для оттенков тембра, ритма, пропорций. Ведь слово всегда обобщает.

Далее, в сложном словесном действии то или иное простое действие может участвовать в разной степени. Так, *приказ* с ярко выраженным *предупреждением* есть *угроза*; но *приказ* может содержать в себе и легкий, едва уловимый оттенок *предупреждения*. Подобным же образом *предупреждение* может иметь оттенок *приказа*. *Приказ* и *предупреждение* могут, следовательно, постепенно переходить друг в друга и постепенно превращаться в *угрозу*, а *угроза* может содержать в себе оттенки *укора*, *объяснения* и т. д. *Укор* в соединении с *объяснением* дает сложное словесное действие *увещать*, а *увещать* можно с оттенком *просьбы*, *предупреждения*, *узнавания* и т. д.

На прилагаемой фотографии народный артист СССР В. Я. Станицын в спектакле МХАТ «Плоды просвещения» (в центре) совершает сложное словесное действие: он одновременно *удивляет*, *предупреждает* и *объясняет*.

Те или иные оттенки разных простых словесных действий, может быть, почти неуловимые, практически всегда присутству-

ют даже в таком словесном действии, которое производит впечатление «чистого», «простого». Они-то и делают каждый конкретный случай словесного действия своеобразным и неповторимым, даже если рассматривать этот случай со стороны примененного способа, т. е. отвлекаясь от содержания и смысла тех слов, какими в данном случае совершено действие.

Бесконечное множество способов словесного воздействия, подсознательно примененных к бесконечному богатству «материи языка», которая, в свою очередь, отражает бесконечное многообразие действительности (реальной, предполагаемой, воображаемой) и создает в единстве, в итоге и в сумме картину чрезвычайно сложной живой звучащей человеческой речи.

Из бесконечного множества практически возможных способов действия словом, вероятно, можно взять за основу, в качестве слагаемых, другие и назвать их можно другими общепотребительными глаголами, превратив для этого последние в специальные термины. Это, естественно, вытекает из того, что сами психические процессы, как об этом уже было сказано, практически не могут быть совершенно точно разграничены.

Какие точки этой переливающейся радуги работающего человеческого сознания взять за отправные для исследования бесконечного многообразия ее оттенков? Любая будет условно выделенной, и обращение воздействующего к любой из них, отдельно взятой, будет сложной составной частью еще более сложного целого.

Наукой установлены понятия, которые отражают действительно существующие психические процессы: внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля. Воздействовать на сознание человека — значит воздействовать на них и только на них; воздействовать на любой из них, кроме внимания, можно не только по-разному, но и в противоположных направлениях. Вот эти противоположные по направлению воздействия на действительно существующие, специфические, отличающиеся друг от друга психические процессы и дают те простые словесные действия, которые охвачены одиннадцатью перечисленными выше глаголами.

Обоснованность и рациональность практического использования взятых нами простых словесных действий подтверждается тем, что нет такого случая и такого способа словесного воздействия, который нельзя было бы воссоздать, комбинируя действия из числа предложенных одиннадцати; нет такого глагола, смысл которого нельзя было бы уточнить и конкретизировать при их помощи.

Успокаивать, злить, дразнить, хвастать, соблазнять, пугать, увещать, возражать, признавать, предлагать, отказывать

и т. д. и т. п. — любое из этих и каких угодно еще действий можно совершать словами, либо применяя в последовательном порядке, либо применяя сочетания каких-то простых словесных действий из числа названных одиннадцати.

Как уже говорилось, любой глагол можно понимать в широком смысле — тогда подразумевается действие, взятое в относительно большом объеме, или действие, цель которого понимается обобщенно, т. е. не вполне конкретно. Для того чтобы такое обобщенно понимаемое действие конкретизировать, нужно подвергнуть его делению (напомним: при помощи вопроса — «что для этого нужно конкретно сделать в данных совершенно конкретных обстоятельствах?»). Это деление логики словесного действия и конечном итоге приводит во всех случаях к ряду последовательно логически связанных, простых словесных действий или сложных словесных действий, из которых каждое можно составить опять-таки из простых.

Последние всегда оказываются «продуктом деления» сложного словесного действия и их оказывается достаточно для построения любой, самой сложной и неожиданной, самой оригинальной логики словесного действия.

Чтобы примириться с этой мыслью, уместно вспомнить аналогии: число тонов хроматической гаммы, число цветов солнечного спектра, число поэтических размеров, число правильных пространственных форм и т. д.

Условность всех этих количественных определений во всех случаях примерно та же, и тем не менее практически они оправдывают себя, вооружая художника-профессионала знанием способов обработки своего материала, способов, которые опираются на объективные свойства этого материала, на присущие ему общие закономерности. Таков же в принципе и смысл применения одиннадцати простых словесных действий. Изучение их, умение выполнять их, умение пользоваться ими имеет смысл только в том случае, если они служат построению выразительной (т. е. выражающей богатое содержание) логики действий образа — его сквозного действия, ведущего к сверхзадаче.

5

Для нормального человека произносить слова — дело в высшей степени легкое. Поэтому в повседневном быту люди откликаются словами на самые мимолетные внешние впечатления и на самые поверхностные случайные побуждения. Они часто даже не задумываются над тем, во имя чего, зачем, с какой

целью произносят отдельные фразы, ведут беседы, обмениваются мыслями. Это, разумеется, не значит, что цель в таких случаях отсутствует или что такой человек безразличен к своим интересам. Это значит лишь то, что в данный момент его существенным целям ничто не угрожает, что в данных условиях он не видит возможности или смысла активно бороться за свои существенные интересы.

В такого рода словесном действии, цель которого не ясна и активность которого невысока, существенные интересы человека, как правило, либо вовсе не обнаруживаются, либо они обнаруживаются в минимальной степени.

Вялое, малоактивное действие словом лишено и ярко выраженного способа его осуществления. Здесь трудно определить, что именно человек делает: узнает ли он, утверждает ли, просит ли, объясняет ли и т. д. Любое из этих действий и все они могут присутствовать в подобном сложном словесном действии, и все — в минимальной степени. Это и естественно: у человека нет серьезной потребности изменить, перестроить сознание партнера в определенном направлении, у него отсутствует ясная цель — отсутствует и ясный способ воздействия, ибо всякое действие определяется его целью, и только ею. В таких случаях человеку не очень нужно произносить слова и потому ему не очень важно, какие именно слова и как он произносит.

Другое дело, когда интересы человека требуют произнесения в данных обстоятельствах определенных — таких, а никак не противоположных по смыслу — слов, когда ему на самом деле необходимо перестроить сознание партнера и перестроить его определенным образом, в определенном направлении. Теперь внимание действующего не рассеяно, а сконцентрировано на той способности партнера, на той работе, происходящей в его сознании, которую нужно изменить, ибо она, эта работа, протекает не так, как нужно действующему.

Теперь в совершаемом действии обнаруживаются интересы человека, как интересы существенные. Теперь и способ воздействия делается ясным, определенным.

Отсюда, казалось бы, можно сделать общий вывод: чем активнее словесное действие, тем оно выразительнее и тем оно «проще» по способу воздействия. Такой вывод верен лишь отчасти. Не следует забывать, что выразительность всякого носительно. Не следует забывать, что выразительность всякого действия (в том числе и словесного) есть функция логики действия, взятой в целом и в единстве с условиями, в которых она осуществляется. Поэтому наиболее выразительны не вообще самые простые способы воздействия словом, а самые простые из числа возможных, логичных для данного человека, в данных конкретных обстоятельствах. Дело, значит, не в простоте, а в

ясности состава словесного действия. Повышение активности влечет за собой уяснение способа словесного воздействия.

Всякая заинтересованность, как известно, связана с концентрацией внимания. Чем больше задевает человека «за живое» то или иное обстоятельство, тем больше оно поглотит его внимания. Поэтому в случаях крайней активности, одержимости человек бывает «ослеплен страстью», невменяем (в драке, например, «не замечает синяков»). В подобных случаях крайняя простота способа словесного действия выражает простоту, прямолинейность его психического содержания — поглощенность сознания одной страстью, одним желанием.

Человек, не потерявший самообладания и самоконтроля, стремясь к поглощающей его внимание цели, вынужден учитывать и обстоятельства, в которых он борется за эту цель, т. е. уделять сколько-то внимания и этим обстоятельствам. Каким именно и скольким? Это зависит от того, насколько поглощено его внимание целью и, конечно, только существенным, имеющим прямое отношение к цели и к средствам ее достижения, т. е. к минимальному числу обстоятельств, игнорирование которых может повлечь за собой провал всего начинания.

Допустим, человек добивается от партнера чего-то такого, на что он, добивающийся, не имеет права, и что партнер может дать ему, а может и не дать. Если добивающийся будет игнорировать вкусы, привычки, интересы партнера, будет, например, требовать, угрожать и т. д., он больше рискует получить отказ, чем если он учтет интересы и вкусы партнера и будет, например, скромн, вежлив, внимателен.

Учет всякого рода обстоятельств, составляющих каждую данную ситуацию, бывает обычно целесообразен, во всяком случае, субъективно целесообразен, ибо он входит в индивидуальную логику поведения действующего, и он бывает обычно подсознателен, являясь произвольным результатом стечения обстоятельств внутренних и внешних. Этот именно учет обстоятельств и определяет состав, или точнее, — структуру сложных словесных действий.

Слово «структура» здесь более уместно, потому что в сложном словесном действии простые действия не смешаны, не свалены в одну кучу, а каждое занимает свое определенное место, в соответствии с тем, учету какого именно обстоятельства оно отвечает и какое место это обстоятельство занимает среди других, нашедших себе отражение в структуре данного сложного словесного действия.

Какое-то одно из них является в каждую данную минуту главным для действующего; другие — второстепенными; третьи — третьестепенными и т. д. Главное определяет — что

преимущественно в данную минуту человек делает словами; второстепенные и третьестепенные определяют то, как он это делает или что он попутно делает. Поэтому сложные словесные действия состоят из простых, которые входят в сложные, так сказать, по субординации: в каждом сложном словесном действии одни из входящих в него простых действий ощутимы более ясно, другие менее ясно, третьи дают оттенки, четвертые едва уловимы и т. д.

Таким образом: как бы ни было сложно словесное действие и из каких бы простых словесных действий оно ни состояло, одно из них всегда является в нем главным, преобладающим.

Преобладающее словесное действие определяет в каждом сложном словесном действии, что объективно, по существу, в основном, в данную минуту, данными словами данный человек делает. Как он это делает, это определяется тем, какие способы действия добавлены к преобладающему способу. Эти вспомогательные участники или слагаемые сложного словесного действия могут быть названы обертонами словесного действия. Они могут быть более или менее ясно ощутимы и их может быть больше или меньше в составе сложного словесного действия. Сколько их, каковы они, насколько ясен каждый из них — это и определяет структуру сложного словесного действия.

Преобладающее словесное действие может более и может менее ясно выделяться на фоне обертонов словесного действия.

Приведенные выше примеры вялого, малоактивного и неопределенного способа действия словом как раз и суть примеры смутного, едва уловимого выделения преобладающего словесного действия. Тут обертоны как бы заглушают его, конкурируют с ним и потому способ действия в целом, его структура остаются неясными.

По мере возрастания активности все резче на фоне обертонов выделяется преобладающее словесное действие. На степенях крайней активности, когда действующий настолько поглощен целью, что уже не остается внимания на учет окружающих обстоятельств, они действительно перестают учитываться.

Тогда, иной раз вопреки объективной целесообразности, без достаточных на то оснований, человек приказывает, просит, объясняет, зовет и т. д., совершая все эти действия без всяких сколько-нибудь заметных обертонов. Он выведен из себя, ему что-то до последней степени и немедленно нужно, как в случаях, например, нестерпимой физической или душевной боли, в случаях ярости, азарта, паники и т. п.

В таких и подобных им случаях иногда с наибольшей глубиной раскрываются самые сокровенные черты психики че-

ловека именно потому, что здесь индивидуальная, свойственная ему логика поведения вступает в противоречие с логикой объективной; он не хочет, не может, не способен в такие моменты мириться и даже считаться с тем, что его окружает, его интересы непримиримы с обстоятельствами. Он борется за них, вопреки всему, и даже не имея никаких шансов на успех. Тем самым они и раскрываются как самые категорические, как самые для него существенные в данный момент. Случаи такого именно бурного, безудержного поведения весьма характерны для некоторых героев Достоевского, например для Рогожина и Настасьи Филипповны в «Идиоте», для Дмитрия Карамазова.

Между самым вялым, аморфным словесным действием, в котором присутствует множество неясных обертонов, а преобладающее определить трудно, и действием самым активным, вроде тех, которые были только что охарактеризованы, — расположены все промежуточные случаи.

Отсюда может быть выведено общее правило: чем больше данное словесное действие содержит в себе обертонов и чем меньше выделяется на их фоне преобладающее словесное действие, тем менее оно активно и тем менее ясна его структура. И наоборот, чем меньше содержит оно обертонов и чем ярче выделяется на их фоне преобладающее словесное действие, тем оно активнее и тем яснее его структура.

Значит, сознательное умение активно воздействовать словом включает в себя: 1) умение выполнять прежде всего простые словесные действия, т. е. умение очищать словесное действие от ненужных, снижающих его активность обертонов и 2) умение строить из простых словесных действий сложные, т. е. умение выполнять простые словесные действия во всевозможных сочетаниях и комбинациях.

Сочетания эти могут быть на первый взгляд парадоксальны; так, сложное словесное действие может состоять из противоположных друг другу простых словесных действий: *узнавать* и *утверждать*, *просить* и *приказывать*, *ободрять* и *укорять* и т. п.

Если человек *узнает*, но при этом ждет определенного утвердительного ответа («не так ли?»), то к его действию *узнавать* может добавиться действие *утверждать*; он будет *узнавать, утверждая*.

Если человек *утверждает*, но при этом ждет возражений, если он не уверен в том, что он утверждает, то к его действию *утверждать* может добавиться действие *узнавать*; он будет *утверждать, узнавая* («ведь так, да?»). Это сложное словесное действие будет отличаться от действия *узнавать, утверждая*. В одном случае преобладает *узнавание*, а обер-

тоном является *утверждение*, в другом — *утверждение*, а обер-тон — *узнавание*.

Когда один человек «говорит» другому, чтобы тот что-то сделал, дал ему и т. п. и говорит «категорически», не подозревая и не предвидя возражений, но в то же время не ощущая ни зависимости от него, ни превосходства над ним, то часто он применяет сложное словесное действие, состоящее из *приказа* и *просьбы*. В повседневном общении людей оно чрезвычайно распространено, хотя для точного наименования его в русском языке нет подходящего глагола. Об этом действии обычно говорят: «я ему сказал сделать...» или «он мне сказал сделать...». Так часто действуют словом сослуживцы на работе, домашние в повседневных бытовых делах: «дайте мне...», «напишите ему», «возьми», «не трогай» и т. д. и т. п. Если активность этого промежуточного между *приказом* и *просьбой* сложного словесного действия будет возрастать, то в нем неизбежно начнет все отчетливее преобладать либо *приказ*, либо *просьба*, если его не заменит какое-то другое словесное действие.

Если в *укоре* проявится уверенность в его успешности, то к нему легко может добавиться соответствующей силы обертон *ободрения*. И, наоборот, если ободряющий видит, что его ободрения не действуют, то к *ободрению* легко добавится обертон *укора*.

Подобным образом обстоит дело и с другими парами простых словесных действий.

Обертоны *узнавания* и *утверждения* присутствуют чуть ли не в каждом сложном словесном действии. Поэтому, может быть, можно говорить о двух общих формах способа словесного действия: утвердительной и вопросительной. Обертон *узнавания* особенно часто добавляется к *просьбе*, к *укору*, к *объяснению*, к действию *удивлять*. А где нет обертона *узнавания*, там почти всегда присутствует обертон *утверждения*.

К любому словесному действию может быть добавлен обертон простого словесного действия *звать*, он может выразиться всего лишь в повышении или усилении силы звука. Обертон *объяснять* может выразиться в рельефности логической лепки фразы. Обертон действия *удивлять* — в ожидании эффекта; обертон *предупреждения*, наоборот, — в оборонительной настороженности, часто, например, в косом взгляде и т. д.

Когда та или иная черта из числа, характеризующих какое-то простое словесное действие, появляется в другом словесном действии или в «пристройке» к нему, то это значит, что в последнем появился или появится обертон первого. Именно обертоны придают словесному действию индивидуальную физионо-

мию. Кроме того, они часто служат средством развития активности словесного действия и средством перехода от одного способа словесного действия к другому.

И тем не менее специально тренировать себя во владении обертонами если и может быть целесообразно, то только, так сказать, в учебном порядке, с чисто техническими целями. Обертоны по природе своей должны быть неподотчетны, подсознательны. Если преобладающее словесное действие можно назвать мельчайшей задачей (что я делаю), то обертоны суть приспособления (как я это делаю). К. С. Станиславский, как известно, неоднократно предостерегал от специальной заботы о «приспособлениях» в творческой работе. Забота эта либо превращает их в штампы, если она отвлекает внимание от цели действия к его форме, движению, интонации, либо превращает приспособление в задачу, если средство делается при таком превращении целью. В последнем случае то действие, которое должно бы быть обертоном, делается преобладающим.

Но актер, знающий природу простых словесных действий и умеющий совершать их легко, без специальных усилий, актер, свободно владеющий простыми словесными действиями (их существом, а не формой), тем самым умеет уже и сочетать их в сложные словесные действия, которые потребуются ему по логике действий. Свободное владение простыми словесными действиями есть, по существу, умение выполнять сложные действия, в которых любое из возможных было бы преобладающим.

А устанавливая преобладающее словесное действие, актер определяет, что объективно в данный момент происходит, что делает данный человек (действующее лицо пьесы), независимо от того, что он хотел бы делать. Так бывает, что *отделяющийся* от партнера человек сам этого не осознает, — ему может казаться, что он очень внимателен, вежлив и он, может быть, даже хотел бы быть таким; если он тем не менее объективно все же *отделяется*, то именно в этом и выразится сущность происходящего в данный момент. А сопровождать это преобладающее действие могут обертоны самые разнообразные, и это внесет лишь оттенки, не изменяя существа дела. Так может, например, происходить объяснение Шипучина с Мерчуткиной в «Юбилее» Чехова. То же может произойти и с *удивляющим*, и с *предупреждающим*, и с *объясняющим*, и с *просящим* и т. д. Иногда в преобладающем словесном действии, как, впрочем, и в обертонах, прорывается на поверхность то, что действующий хотел бы скрыть, но именно то, что с наибольшей ясностью его характеризует.

Во
ходу с
структ
убеди
это во
владе
туици
вания
О
таким
ных, п
сцена
ищет
эдак,
мает п
ском
литера
дают
вании
вовсе
и бол
шающ
вает в
пьесы
вода
крет
ствую
ими у
А
тивно
как м
нужно
ботяся
обще
кото
нужно
нить,
нее» с
образ
на не
нее на
Г
квали
13*

Всякий сколько-нибудь способный актер-профессионал по ходу спектакля совершает множество самых разнообразных по структуре словесных действий и обычно многие из них вполне убедительно, т. е. согласно логике действий образа. Но часто это вовсе не является результатом сознательного и свободного владения грамотой своего искусства, а скорее результатом интуиции, вдохновения, «чувства правды» и других качеств дарования данного актера.

Отсюда происходят многие случаи, подобные, например, таким: у талантливого актера, создавшего ряд содержательных, правдивых и ярких образов, «не получается» та или иная сцена (он в ней не действует, наигрывает, фальшивит); актер ищет причину своей неудачи: он пробует играть сцену и так и эдак, читает литературу, спорит с режиссером о трактовке, ломает голову в размышлениях о сверхзадаче, об идее и философском содержании пьесы, читает и перечитывает критическую литературу и т. д. и т. п. Все эти мучительные поиски иногда не дают положительного результата только потому, что в толковании этих сложных творческих вопросов актер и режиссура вовсе не ошибались; они только запутывают себя, все больше и больше подвергая сомнению верные решения. Ошибка, мешающая актеру верно сыграть неудачную сцену, часто бывает весьма проста: из верного определения идеи и сверхзадачи пьесы актер и режиссер не сделали верного практического вывода — они не задумались над тем, что именно, конкретно, данными словами в данной сцене нужно делать действующему лицу, если идея и сверхзадача пьесы таковы, как ими установлено.

А бывает и так: режиссер требует от актера «более активного» действия; актер и сам изо всех сил старается быть как можно активнее. Но вместо того чтобы активно совершать нужные по логике действий конкретные действия, он, не заботясь о способах воздействия, пытается быть активнее «вообще». Так он попадает не на то ведущее словесное действие, которого требует логика образа. Он, например, *просит* там, где нужно *предупреждать*, он *отделяется* там, где нужно *объяснить*, *утверждает* там, где нужно *узнавать* и т. д. Чем «активнее» он пытается в таком случае совершать это нелогичное для образа в данных обстоятельствах действие, тем больше «жмет» на него и тем дальше уходит от логики действий, тем явственнее нарушает ее.

Подобного рода случаи бывают связаны с тем, что даже квалифицированный актер, как это ни покажется странным,

иногда, оказывается, не умеет *утверждать, приказывать, удивлять* и т. д. Он, разумеется, умеет совершать все эти действия «в жизни», когда к этому вынуждают его реальные обстоятельства, но «в жизни» ему свойственно сопровождать каждое из этих действий сложными и многочисленными обертонами, которые как раз не соответствуют индивидуальной логике образа. Актер расстаться с ними не может, не умеет. Поэтому он совершает не точно те действия, каких требует логика действия образа. Владей он легко и свободно простыми словесными действиями как таковыми и примени он точно то, какое нужно в данной, неудавшейся сцене, и все станет на место. Но этого-то он как раз и не пробует, не предполагая, что причина его неудач столь проста и примитивна.

Владение простыми словесными действиями открывает перспективу сознательного умения превращать любое слово любой роли в действие. Тем самым облегчается и вопрос о выборе действия, нужного для выполнения той или иной сценической задачи. Зная, что в любом словесном действии какой-то способ должен главенствовать, зная природу и особенности преобладающих действий, актер может перебирать, пробовать все возможные категории или группы способов воздействия; к какой-то из них наверняка принадлежит и то конкретное действие, которого требует логика действий данного образа. Таким путем актер не получит, конечно, рецепта, но он приблизится к верному ответу и, во всяком случае, будет искать его в сфере конкретных действий, т. е. там, где он действительно лежит.

Применение простых словесных действий на практике не оставляет места декламации и докладыванию со сцены авторского текста. Если актер декламирует, то он не может действовать согласно логике поведения образа; если он действует согласно этой логике, он не может декламировать (за исключением тех редких случаев, когда само действующее лицо пьесы декламирует своим партнерам). Поэтому определенность способов воздействия — надежное средство борьбы с декламацией. Если декламирующего актера заставить подлинно, по-настоящему *объяснять, удивлять, просить* и т. д. и если ему это удастся — декламация сейчас же пропадет. Ей не останется места, коль скоро возникнет конкретное, подлинное словесное действие.

Для того чтобы произведение актерского искусства было содержательно, понятно зрителям, зрители должны понимать, что делает на сцене актер. Только тогда может раскрыться зрителям «жизнь человеческого духа» образа. Ведь выводы о его главенствующих интересах и о самой его сущности зритель делает не иначе, как «читая его поведение». Чем богаче насы-

щена жи
ресами и
ственно.
образа и
ствии.

При
при своб
структур
вслед за
каждого
ствующе
обще «го
что оно
ясно —
и т. д.

«На
ский, —
шать, та
нюхать.
скользи
его свои
бами»¹.

Вот
ливо во
ленного
ниславс
вать, уз
так уди
значени
ми» в е
ными д
ленного

В
строая «
действи
нить эт
их таки
убежда
(стр. 95
и т. д.
мыми н
ном сл
способ
именно

щена жизнь образа внятными, видимыми и слышимыми интересами и целями, т. е. конкретными действиями, тем, соответственно, больше оснований у зрителя для суждения о сущности образа и о его интересах — о его сверхзадаче и сквозном действии.

Применение простых словесных действий, разумеется при свободном владении ими, уясняет цели образа. Ясность структуры словесного действия повышает его активность, а вслед за этим делается яснее и ближайшая, конкретная цель каждого звена логики словесного действия в целом. Если действующее лицо не просто «рассказывает то-то и то-то» и не вообще «говорит то-то и то-то», а конкретно *объясняет*, то ясно, что оно добивается понимания; если оно *приказывает*, то ясно — оно добивается повиновения; если *узнает* — знания, и т. д.

«На сцене должна быть хватка, — писал К. С. Станиславский, — в глазах, в ушах, во всех органах пяти чувств. Коли слушать, так уж — слушать и слышать. Коли нюхать, так уж — нюхать. Коли смотреть, так уж — смотреть и видеть, а не скользить глазами по объекту, не зацепляя, а лишь слизывая его своим зрением. Надо вцепляться в объект, так сказать, зубами»¹.

Вот эту «хватку» и дает в словесном действии отчетливо воспринимаемое в каждом случае преобладание определенного простого словесного действия. Перефразируя К. С. Станиславского, можно сказать: уж коли спрашивать, так *спрашивать, узнавать*; коли объяснять, так *объяснять*; удивлять — так *удивлять*, а не «говорить» с неизвестным конкретным назначением, касаясь лишь слуха партнера, а не «вцепляясь зубами» в его сознание. Таким образом, владение простыми словесными действиями может помогать построению *ясного, определенного* действенного рисунка поведения в роли.

В «Режиссерском плане Отелло» К. С. Станиславский, строя «схемы действий», часто указывает именно способы воздействия, подчеркивая, что в данном месте роли нужно применить этот, а не другой способ. К. С. Станиславский определяет их такими глаголами: Брабанцио *доказывает* (стр. 61); Отелло *убеждает* (стр. 61); Брабанцио *умоляет*, дож — *угovarивает* (стр. 95); Отелло *убеждает* (стр. 268) и *объясняет* (стр. 278) и т. д. Правда, глаголы эти не всегда совпадают с предлагаемыми нами названиями простых словесных действий, но в данном случае важен в первую очередь принцип — указание на способ воздействия и на важность применения в каждом случае именно этого способа. Что же касается названий, то Станислав-

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, 1954, стр. 273.

ский применял их не как специальные термины, а в обычном общежитийском смысле. Поэтому их можно перевести на язык терминов и тогда окажется, что в каждом из указанных Станиславским сложных способов главенствует то или иное из числа простых словесных действий.

Построение определенного действенного рисунка роли в свою очередь связано с его многокрасочностью, с его разнообразием. Актер, наивно предполагающий, что смысл произносимых слов предрешает и способ действия ими, часто произносит длинную тираду или ведет длинейший диалог, пользуясь все одним и тем же способом, чаще всего неопределенным по своей структуре. В результате этого он теряет активность, впадает в монотонность, и зрителям приходится напрягать внимание, для того чтобы понять, что и зачем он говорит.

Человек, подлинно заинтересованный в том, чтобы воздействовать на сознание партнера, никогда не пользуется долго одним и тем же способом воздействия. Если один способ не дает ему надлежащего результата, он переходит к другому, если и этот оказывается безуспешным — он переходит к третьему, четвертому; только после того, как он испробует несколько новых способов, он обычно возвращается к первому, и его применяет по-новому.

Так, скажем, человек, потерявший бумажник, не будет искать его все в том же кармане, он обыщет один карман, потом другой, потом третий, потом, может быть, опять первый, потом третий, пятый, второй и т. д. Так, если человеку нужно отпереть дверь и это ему не удастся, а в его распоряжении связка ключей, он не будет долго и бесплодно пробовать один ключ, пренебрегая остальными. То же примерно происходит и с применением различных способов воздействия на сознание: если человек не пробует разные способы, не перебирает их по очереди, а долго продолжает применять тот, который уже не дал нужного ему результата, — это верный признак его малой заинтересованности в результате, т. е. малой активности его действия.

А отсюда вывод: если актеру нужно провести длинную сцену и он хочет в этой сцене активно обрабатывать сознание партнера, то у него нет иного выхода, как применять разные способы воздействия; чем они будут разнообразнее, неожиданнее, контрастнее, — тем активнее будет действие и тем интереснее будет действенный рисунок сцены, потому что тем яснее будут ближайшие конкретные цели действующего.

Если, например, актриса, играя роль Мерчуткиной в «Юбилее» Чехова, не пользуется разными способами словесного воздействия, чтобы получить свои 24 рубля 36 копеек, то это

может служить
актриса, не
Какие имен
Это вопрос
раза, вопро
чуткиной
Выбор

только вне
настроение
рактора де
гими отно
альности.
тываются
воспитание
сти, навык
способами
одних спо
тельно; он
бами, но т
ределенно
деленных

Так, я

опытные
ний; врач
ласти, лю
командова
свойственн
ным — уз

Вот ка
пичнейший
рова: «Ос
шему, этот
знать. Это
приближен
«стиле», ка

Конечн
гламентац
творение с
об индивид
на по како
было рецен
ределенны
век (напри
ный и сил
ный именн

может служить неопровержимым доказательством того, что она, актриса, не озабочена интересами образа, а «играет» роль. Какие именно способы воздействия должна применить актриса? Это вопрос другой — вопрос толкования роли, трактовки образа, вопрос того или иного понимания логики действий Мерчуткиной в объеме всей роли в целом.

Выбор способа словесного воздействия продиктован не только внешними обстоятельствами данной минуты и не только настроением действующего в эту минуту, но и всем складом характера действующего, его воспитанием, привычками и другими относительно устойчивыми особенностями его индивидуальности. У каждого человека в его жизненном опыте вырабатываются определенные — как общие, связанные с профессией, воспитанием и пр., так и индивидуальные — навыки; в частности, навыки пользоваться преимущественно теми, а не другими способами действовать словом. Конечно, такое предпочтение одних способов другим может быть выражено очень незначительно; оно не исключает пользования и всеми другими способами, но тем не менее оно, как правило, характерно для лиц определенной социальной среды, определенных профессий и определенных типов характера.

Так, люди, привыкшие преподавать, например пожилые, опытные педагоги, объясняют чаще, чем лица других профессий; врачи, привыкшие иметь дело с профанами в своей области, любят утверждать и предупреждать; люди, привыкшие командовать, чаще других приказывают. Нахальным людям свойственно особенно часто удивлять и отделяваться; скромным — узнавать, просить и объяснять.

Вот как, например, организует «Союз орала и меча» типичнейший нахал — Остап Бендер в «12 стульях» Ильфа и Петрова: «Остап показал рукой на Воробьянинова: — Кто, по-вашему, этот мощный старик? Не говорите, вы не можете этого знать. Это — гигант мысли, отец русской демократии и особа, приближенная к императору». Далее беседа идет в том же «стиле», как, впрочем, и все поведение героя.

Конечно, входить в эту область вопросов с попытками регламентации и с поисками рецептов — значит, вступить в противоречие с сущностью творческой работы. Коль скоро речь идет об индивидуальной логике действий, она не может быть найдена по какой бы то ни было общей схеме, по какому бы то ни было рецепту. Самый отъявленный нахал и наглец может в определенных обстоятельствах вести себя как скромнейший человек (например, Иудушка Головлев или Тартюф); самый властный и сильный человек может быть застенчив, а самый скромный именно от застенчивости может вести себя как нахал.

Поэтому речь может идти не о «прикреплении» каких-то способов действия к определенным свойствам характера, а лишь об учете объективной закономерности, о том, что выбор тех, а не иных преобладающих действий в актерском искусстве не может пройти бесследно для воплощаемого характера, и что, следовательно, выбор этот должен служить наиболее точному, полному и объективно верному творческому воплощению общих и индивидуальных черт образа.

Меропия Мурзавецкая в «Волках и овцах» А. Н. Островского, произнося слова: «Смотреть за Аполлоном Викторычем, чтоб ни шагу из дому!» (действие первое, явление восьмое), — может и *приказывать* Павлину, и *предупреждать* его, и *объяснять* ему, и *просить* его, так, разумеется, как ей, Меропе, свойственно. Какой способ воздействия употребит актриса, играя эту сцену? Это ведь не только вытекает из толкования характера, из понимания логики действий образа в целом, но и строит характер, формирует логику действий Мурзавецкой, ее образ. Если она *просит* Павлина (пусть притворно, по-ханжески), то в этом проглянет один характер; если *угрожает* — другой; если *объясняет* — третий. Конечно, в каждом случае способ воздействия одной фразой — это не больше как намек, одно мгновение в проявлениях характера, но и оно не безразлично для целого.

Каков выбор способов воздействия мужика Дениса Григорьева в инсценировке рассказа А. П. Чехова «Злоумышленник»? Если он оправдывается (если так определять его главную задачу), то это могут быть простые словесные действия: *узнавать, утверждать, упрекать, просить*. Но, может быть, он вовсе не оправдывается, а *обучает* следователя, просвещает его как невежественного в вопросах рыбной ловли человека? Так, например, толковал эту сцену А. Д. Дикий. Тогда выбор способов воздействия будет несколько иным — здесь опять будут словесные действия *узнавать, утверждать и упрекать*, но среди них главное место будет занимать простое словесное действие — *объяснять* со всевозможными обертонами. В этом практически и выразится толкование роли и сцены в целом, этим такое толкование и будет строиться.

В первом случае (при главной задаче «оправдываться») простое словесное действие *объяснять* может даже вовсе не найти себе применения.

В выборе преобладающих словесных действий, таким образом, практически реализуется толкование образа, а дальше — и трактовка всей пьесы в целом — определение ее жанровых и стилистических особенностей, определение индивидуальных особенностей ее автора, его стиля, его темперамента и т. д.



ЛАНСЕРЕ. Святослав



Артист М. Михайлов в
роли Капулетти в балете
«Ромео и Джульетта»



УЧЕБНЫЕ ЭТЮДЫ

Трое слева ПРОСЯТ. Наименее активно тот, что выше других, — ему еще придется «достроиться», чтобы перейти к воздействию (в данную минуту он ждет). Двое других (слева) уже ПРОСЯТ; он — с оттенком действия ОБОДРЯТЬ



Она пристроена ПРОСИТЬ



Она пристроена ПРИКАЗЫВАТЬ

Те, что слева, — оба ПРОСЯТ ОБЪЯСНЯЯ; те, что справа, — обе ПРИКАЗЫВАЮТ; вторая — с оттенком действия ОБЪЯСНЯТЬ (об этом говорит жест рукой)





«Плоды просвещения» Л. Толстого. Сцена из спектакля МХАТ



ПЕРОВ. Охотники на привале



УЧЕБНЫЕ ЭТЮДЫ

Первый слева пристроен
ПРЕДУПРЕЖДАТЬ,
второй — УПРЕКАТЬ.
Справа обе пристроены
УДИВЛЯТЬ (первая —
с оттенком действия
ПРЕДУПРЕЖДАТЬ —
взгляд немного испод-
лобья)



Первый справа пристроен
УПРЕКАТЬ, вторая
ОБОДРЯЕТ, третий при-
строен ПРЕДУПРЕ-
ЖДАТЬ, первая слева
ОБЪЯСНЯЕТ



Первый справа пристроен
ОБОДРЯТЬ, вторая
УПРЕКАЕТ; первая сле-
ва ПРОСИТ УДИВЛЯЯ,
второй пристроен ПРЕ-
ДУПРЕЖДАТЬ

Снимки учебных этюдов
сделаны на занятиях в
кружке по изучению сис-
темы Станиславского при
клубе МГУ

Фото Ю. Володина.

Все то, из чего состоит самое сложное человеческое действие, все это входит в состав простого словесного действия. Поэтому, научаясь сознательно выполнять простые словесные действия, актер в то же время тренируется и в овладении всеми «элементами» всякого действия, т. е. приучает себя оперировать действием вообще.

Для того чтобы совершить подлинно, по-настоящему, любое простое словесное действие, совершенно необходимы, с одной стороны, внимание, воображение, мышление, память, чувства и воля; с другой стороны, столь же необходимы — известная мускульная работа, отчетливая дикция, логическая лепка фразы и владение своим голосом, т. е. его интонационными красками.

Специальная забота об интонациях, как мы уже отмечали, приводит обычно к декламации, фальши, представленчеству. Вместе с тем актер, не овладевший достаточно хорошо интонационными красками своего голоса, не может выполнить сколько-нибудь сложный рисунок логики словесного действия, — вообще не может действовать словом ярко и выразительно. Поэтому ему приходится заботиться об интонациях, как бы его не предостерегали от этого.

Для того чтобы забота эта не завела в тупик формализма, необходимо лишь соблюдать условие — в интонациях голоса видеть средство действия. Ведь тренировка в умении подлинно (по-человечески, а не по-актерски) действовать не может принести вреда.

Рассматривать интонацию как средство действия — это значит рассматривать ее в единстве со всеми другими элементами действия и прежде всего в единстве с целью действия; это значит — никогда, ни при каких обстоятельствах, не рассматривать ее отдельно от ближайшей, конкретной цели произнесения данного слова или данной фразы; это значит — фиксировать не саму по себе интонацию, а ту цель, которая этой интонации требует.

Обычно то или иное звучание каждой данной фразы, произносимой по реальной необходимости (а не в предлагаемых обстоятельствах, как это бывает на сцене) вызвано тремя причинами, которые, так сказать, налагаются одна на другую. Эти причины суть:

1. Видения — что именно человек видит, когда говорит эту фразу;
2. Лепка фразы — как он располагает в видимой кар-

тине ее элементы, как он строит композицию этой картины, рисуя ее.

3. Способ воздействия — какому психическому процессу в сознании партнера он ее адресует, на какую психическую способность партнера он рассчитывает, воздействуя на его сознание в целом.

Обычно эти три причины действуют одновременно и тогда бывает трудно определить, какой именно интонационный ход вызван образным представлением, какой — логикой, какой — конкретной действенной направленностью. Сами причины эти возникают произвольно. Человек действует словом, фразой: когда и поскольку ему для этого нужно видеть — его воображение рисует ему надлежащую картину; когда и поскольку ему для этого нужно показывать свои видения в определенном качестве, в определенной связи элементов, — он лепит надлежащим образом фразу; когда и поскольку ему для этого нужно вызвать определенный психический процесс в сознании партнера или партнеров, — он прибегает к тому или другому способу словесного воздействия.

Но в зависимости от конкретных обстоятельств та, другая или третья из этих причин интонации влияет на нее в той или иной степени, и не всегда все три причины, или источника интонации, действуют в равной мере. Так, чистый вопрос, заданный одним словом, имеет ярко выраженную интонацию способа воздействия, но в ней, очевидно, отсутствует логическая лепка фразы. Если двое ученых обсуждают вопрос, оставаясь совершенно в сфере второй сигнальной системы, то они могут не видеть того, о чем говорят, если они говорят, например, о таких абстракциях, как математические категории, — здесь действует логическая лепка фразы и способ воздействия.

Способ воздействия всегда влияет на интонацию, коль скоро слова, фраза произносятся вслух и с определенной целью. Его влияние тем больше, чем активнее говорящий добивается своей цели. Он может оставаться незамеченным только в случаях вялого, неопределенного действия словом. Примером может служить незаинтересованное чтение вслух чужого текста; здесь интонации будут определяться логической лепкой фразы; впрочем, и она едва ли будет в этом случае рельефной.

Выработка, если можно так сказать, «интонационного мастерства» заключается, следовательно, во-первых, в тренировке воображения — умения видеть образно то, о чем говоришь, во-вторых, в выработке дикции слова и «дикции фразы» и, в-третьих, в мастерстве пользования способами словесного воздействия.

„З
В. И. Л
него, из
воздейс
ловеку
суммы

В.

Глава 6

МОЛЧАНИЕ И МОНОЛОГ

«Разумность мысли начинается только с того момента, когда она становится руководителем действий».

И. М. Сеченов.

«Безобразное мышление — это бессмыслица».

И. П. Павлов.

«Нет ни одного мыслительного процесса, так сказать, бестелесного, т. е. лишённого внешнего физического выражения».

В. М. Бехтерев.

..... 1

ЧЕЛОВЕК в своей практической деятельности, — писал В. И. Ленин, — имеет перед собой объективный мир, зависит от него, им определяет свою деятельность¹. Но для того чтобы воздействовать на этот мир согласно своим целям, каждому человеку необходимо заниматься и специально обработкой всей суммы впечатлений, получаемых им от объективного мира.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 179.

Такая занятость есть сосредоточенное думанье. Что бы человек ни делал, он всегда одновременно думает, но он может думать и тогда, когда он ничего, кроме этого, не делает. Это мы и называем сосредоточенным думаньем — специфическим процессом, который можно рассматривать с точки зрения логики действий, т. е. как своеобразный случай (или тип, или вид) такой логики. Если человек занят этим своеобразным делом, то ему мешают всякие внешние раздражения — они отвлекают его от мыслительного процесса, мешают ему думать.

Разумеется, сосредоточенно думая, человек вовсе не отдает себе отчета в том, что он специально занят тем, что формирует, строит свое сознание. Мышление само по себе есть процесс постижения связей объективного мира и вне такого постижения представляет собой чистую фикцию, нонсенс. Как бы глубоко человек ни «ушел в себя», размышляя, он никогда и ни при каких обстоятельствах не может порвать своих связей с внешним миром. Связь эта не нарушается и при отвлеченном мышлении. Всякое, даже самое абстрактное думанье в конечном счете служит той или иной практической цели и следовательно направлено во внешний мир; всякое думанье есть думанье о том, что так или иначе было воспринято извне, из окружающей среды. Правда, когда человек думает, он имеет дело не с самими явлениями внешнего мира, а с представлениями о них, но представления эти сами взяты из объективного мира и вне его отражения сознания вообще нет. Сосредоточенно думая, человек осознает свою занятость, как занятость той или иной проблемой своих связей с внешним миром. Но тем самым он формирует одновременно свое сознание, он строит или перестраивает его, чтобы оно было максимально верным и точным отражением объективного мира.

Специфический характер цели человека, занятого думаньем, делает и логику действий, направленных к этой цели, процессом специфическим, отличным от всех других случаев логики человеческих действий.

Казалось бы, действие, заключающееся в умственной работе, объективная цель которого субъективна, есть процесс сам по себе чисто психический или духовный. Но всякое человеческое действие есть единый психофизический процесс, выражающийся вовне, в мышечных движениях; поэтому и это «чисто психическое действие» находится в столь же неразрывном единстве с его физической мышечной стороной.

Как бы ни был духовен, субъективен сам по себе процесс думанья — размышления, он тем не менее имеет свою физическую сторону, и не может не иметь ее. Потому, во-первых, что думает всегда конкретный, живой, физически существующий человек, во-вторых, потому, что он думает всегда в конкретной

физически материальной среде и, в-третьих, потому, что думает человек в конечном счете всегда для того, чтобы изменить что-то во внешнем мире.

Конечно, специальный и профессиональный интерес актера к мышечной физической стороне процесса думанья не исключает того, что для актера, как и для всякого человека, в умственной работе важно прежде всего ее содержание, ее смысл, ее психическая, духовная сторона.

Думанье есть всегда результат того, что возникшее (или обнаружившее себя, или кажущееся, или грозящее возникнуть) обстоятельство не отвечает представлениям думающего об этом обстоятельстве (может быть, недостаточно отвечает им, грозит не отвечать им, кажется, что не отвечает, и т. д.).

Поэтому, думая, человек всегда решает ту или иную проблему; а проблема эта есть сложившееся в данный момент соотношение интересов этого человека, с одной стороны, и возникших перед ним обстоятельств (действительных, возможных, предполагаемых, кажущихся и т. д.) — с другой.

И интересы эти и обстоятельства могут быть, очевидно, бесконечно разнообразны по своему содержанию (от «обстоятельств» современного уровня науки и «интересов» познания объективной истины на благо человечества до «обстоятельств» примитивно бытовых и «интересов» грубо эгоистических). Но от конкретного содержания проблемы, «интересов» и «обстоятельств» мы сейчас отвлекаемся, поскольку мы рассматриваем самые общие отличительные особенности логики действий сосредоточенного думанья как таковой.

Думанье, с точки зрения действия, как особый случай (или разновидность, или вид) логики действий включает в себя «оценки», «пристройки» и «воздействия». Но каждая из трех ступенек поведения, входя в эту специфическую разновидность логики действий, приобретает особый характер и со стороны своего психического содержания и соответственно этому со стороны внешней — мышечной, физически ощутимой.

Без оценки того или иного внешнего раздражения процесс думанья не может начаться. Но далее, в зависимости от степени сосредоточенности на мысли, он может более или менее оторваться от непосредственно окружающей, наличной внешней среды, и тогда «оценки», «пристройки» и «воздействия», вызванные изменениями в ней, будут действиями, наплаивающимися или вклинивающимися в логику сосредоточенного думанья, но не входящими в эту логику как таковую.

В состав этой логики входят «оценки» другого характера, другого типа. Это «оценки» представлений, возникающих в воображении или в памяти.

«Мыслить, — писал Сеченов, — можно только знакомыми предметами и знакомыми свойствами или отношениями»¹. Превратить новое, незнакомое, непонятное в знакомое, понятное можно, только пользуясь знакомым, понятным. Так, чтобы оформить, выразить, закрепить самую новую, самую оригинальную мысль, нужно подобрать подходящие знакомые слова и воспользоваться известными грамматическими правилами; чтобы ввести новый термин, нужно прежде объяснить его терминами принятыми, понятными.

Когда человек думает, он устанавливает связи между знакомым ему и незнакомым. Это невозможно без работы воображения и памяти, а воображение ставит перед его сознанием не только знакомые ему факты, образы, представления, но и такие, которые впервые из них уясняются.

Если бы этого не было, то мысль человеческая была бы бесплодна.

Момент «оценки» в логике сосредоточенного думанья как специфического действия — это момент возникновения нового представления, которое нужно связать с знакомыми представлениями и с интересами думающего, которое нужно, как мы говорили выше, «уложить в голову». «Оценка» эта, как и всякая другая, выражается в неподвижности, в остановке движения; но остановка эта вызывается не раздражением извне, а возникновением новой мысли, нового образа, к которому привела предыдущая мысль.

Такого рода новое представление всегда более или менее значительно для думающего и более или менее неожиданно для него.

Степень его значительности и неожиданности, как всегда, выражается в длительности «оценки».

Так, в «Мертвых душах» после разговора с секретарем опекунского совета у Чичикова вдруг возникла мысль о покупке мертвых душ; так, после того как он стал разрабатывать эту мысль, его вдруг поразила мысль о возможной неудаче и представление о наказании; а потом — опять мысль о заманчивости затеваемой аферы; так, Кречинского после мучительных поисков выхода из катастрофического безденежья, перед его знаменитым возгласом «эврика!», поразила мысль заложить поддельный солитер. Во всех подобного рода случаях возникновение новой мысли обнаруживается в мгновенно возникающей неподвижности всего тела.

Мы привели примеры ярких, относительно длительных «оценок». Они вызваны мыслями, образами и представлениями.

¹ И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические сочинения, Огиз, 1947, стр. 399.

чрезвычайно затрагивающими интересы Чичикова и Кречинского и чрезвычайно неожиданными, контрастными ■ том ходе мысли, который к ним привел и того и другого. В подобных случаях человек бывает поражен мыслью, представлением. Само слово «поражен» красноречиво характеризует и психическую и физическую стороны явления: человек мгновенно замирает в том положении, в каком застала его поразившая мысль, он как бы не решается поверить ей и некоторое число мгновений не способен что бы то ни было физически делать.

В повседневной жизни подобные «оценки» собственных мыслей встречаются, конечно, сравнительно редко. Но если мы видим, что человек вдруг остановился, прекратил делать то, что делал, движения его стали замедленны, он с задержкой стал отвечать на обращения к нему, перестал быть внимательным к окружающему, мы говорим — «он задумался» или «замечтался».

Думающий человек (сочиняющий письмо, играющий в шахматы, в преферанс и т. д.) может совершать массу неподотчетных и на первый взгляд хаотических движений: вертеть какой-нибудь предмет в руке, грызть карандаш, барабанить пальцами, курить, тереть щеку или подбородок и т. п. Но вот на какое-то мгновение все эти его произвольные движения прекратились. Он совершенно замер, может быть, на долю секунды. Это может служить неопровержимым доказательством того, что именно в это мгновение у него возникла новая мысль или новый образ или новое представление (если, конечно, остановка эта не вызвана раздражением извне).

Сама по себе «оценка» в логике сосредоточенного думанья не выражает ничего, кроме факта возникновения новой мысли, нового представления, его значительности для думающего и его неожиданности. Содержание «оценки» — какая именно мысль или образ оценивается: приятный, неприятный, почему и чем приятный или неприятный и т. д., — все это в самой «оценке» как таковой не выражается.

Характер и содержание «пристройки», входящей в логику думанья (как, впрочем, и всякой «пристройки»), вытекает из содержания «оценки» и из окружающих обстоятельств.

Так как всякое думанье есть решение проблемы, связанной с интересами думающего человека, то, что бы ни возникло в его сознании в момент «оценки», оно всегда либо помогает решению проблемы, если отвечает интересам человека, либо затрудняет решение, если не отвечает его интересам.

Человек думает, чтобы решить проблему и перейти к делу, т. е. к «воздействию» на тот или иной внешний объект. Поэтому возникновение в его голове благоприятного представления

приближает его к делу, и «пристройка», следующая за положительной «оценкой», есть переход к тому делу, которое он стал бы делать, если бы возникшая мысль или образ дали ему окончательное решение проблемы. Но переход этот обычно бывает более или менее замедлен, он тормозится проверкой намечающегося решения, которая в это время происходит в сознании думающего.

«Пристройка» после положительной «оценки» — это тенденция прекратить сосредоточенное думанье и перейти к делу. Такая «пристройка» включает в себя облегчение не только, так сказать, моральное, психическое (в смысле освобождения от умственного напряжения, от мыслительного труда), но и облегчение физическое, мышечное, как об этом было сказано выше.

Это облегчение тела может выразиться в мелких, едва заметных движениях. Последние сливаются с более или менее легкими и быстрыми, или замедленными движениями начала того дела, какое должно бы следовать за решением.

Если думающий человек действительно перешел к этому делу, то это значит, что проблему он для себя решил и сосредоточенное внимание на мысли, на воображаемых образах и представлениях кончилось.

Если сосредоточенное думанье не прекратилось, то это может значить (как часто и бывает), что вслед за благоприятным представлением в какой-то из моментов следовавшей за ним «пристройки» возникло представление неблагоприятное. Оно потребовало новой «оценки» и последняя затормозила предыдущую «пристройку». Только что человек принял было решение, готов был перейти к делу, даже начал его, — как воображение или память указали ему на ту сторону проблемы, нарисовали ему такую картину, которая говорит, что принято было решение неверно, что оно — не решение, что если принять его, то это не будет отвечать каким-то существенным интересам этого человека.

Поэтому теперь неизбежно возникнет «пристройка» обратная — «пристройка» после отрицательной «оценки». Она выразится прежде всего в увеличении веса тела и в отказе от предыдущей «пристройки». После того как человек «замрет» на мгновение в «оценке», он как бы поникнет. Ему нужно опять думать, проблема опять встала перед ним нерешенной; внимание его опять углубится в воображаемые представления и образы. Поэтому вслед за движениями, вызванными увеличением веса (опять-таки, может быть, едва заметными), следуют движения отказа от предыдущей положительной «пристройки», думанья, т. е. для такого расположения тела в пространстве, ко-

торое н
следнее
устраив
дума т
Зде

одних
чертеж
чаях, н
воспри
себя от
тов мо
других
чертеж

Ес.

думать
тельную
охаракт

Ес.

ставлен
тяжеле
манья.

объект
ваться

думань
ствах с

ки» не

его кар
волей.

сознате
за них,

отказа

По

активн
сама о

тенден

В

но, не

положи
легче и

ваться
заманч
процес
думани
трудне
жания
решени

14 п. в

торое не требовало бы мышечного напряжения, поскольку последнее затрудняет сосредоточенность на мысли. Человек устраивается «удобно» (разумеется, непроизвольно), чтобы думать.

Здесь возможно, конечно, бесконечное разнообразие: в одних случаях удобно думать, имея что-то перед глазами — чертеж, книгу, шахматную доску с фигурами; в других случаях, наоборот, удобнее думать, ничего по возможности не воспринимая из окружающей среды, — тогда нужно оградить себя от нее. Движения отгораживания от одних внешних объектов могут сочетаться с движениями, облегчающими восприятие других. Так, может быть удобно думать уткнувшись в книгу, чертеж или шахматную доску.

Если после того, как человек пристроился «удобно», чтобы думать, воображение или память натолкнут его на положительную «оценку», возникнет положительная «пристройка», охарактеризованная выше.

Если же в его сознании будут возникать образы и представления опять неблагоприятные, то человек будет все более тяжелеть и устраиваться все более и более «удобно» для думанья. Он будет либо все больше погружаться во внешний объект, требующий размышления, либо все больше отгораживаться от внешней среды. Но если в логике сосредоточенного думанья данного конкретного человека, в каких бы обстоятельствах он ни находился, отрицательные «оценки» и «пристройки» не перемежаются положительным, — это характеризует его как пессимиста, меланхолика или как человека со слабой волей. Человек волевой, энергичный, активный, размышляя, сознательно ищет положительные представления и цепляется за них, несмотря даже на то, что ему приходится потом от них отказаться.

Поэтому логике действий сосредоточенного думанья дают активность главным образом положительные «пристройки», а сама она состоит преимущественно из борьбы положительных тенденций с отрицательными.

В логике думанья могут следовать друг за другом, конечно, не только отрицательные «оценки» и «пристройки», но и положительные. В таком случае человек будет делаться все легче и легче и либо по степеням будет все больше пристраиваться к одному делу, либо будет перестраиваться от одного заманчивого дела к другому, еще более заманчивому. Но такой процесс не может длиться долго в качестве сосредоточенного думанья. Если в сознании не возникают представления о затруднениях, мыслительный процесс лишается стимула и содержания, ибо он всегда есть (как об этом было сказано выше) решение проблемы.

Ярким примером воплощения природы сосредоточенного думанья может служить известная скульптура Родена «Мыслитель». В холодной, мёртвой бронзе здесь с необычайной яркостью выражена духовная сила человеческой мысли как таковой. Достигнуто это тем, что тело человека все и целиком подчинено этому духовному процессу.

В изобразительном искусстве вообще можно найти много образов сосредоточенно думающих людей (в русской живописи, например, «Царевна Софья» Репина, «Меньшиков в Березове» Сурикова).

Особенно яркой иллюстрацией представляется нам публикуемая фотография артиста Константина Сергеева в роли Евгения в балете «Медный всадник» в Большом театре. Здесь тело артиста настолько очевидно «пристроено» думать, что мы опять можем с полной уверенностью утверждать, что мы видим духовный, психический процесс, хотя, казалось бы, балету менее всего свойственно воплощать размышления людей.

«Воздействие», входящее в логику сосредоточенного думанья, есть «думанье» в собственном смысле слова; оно заключается в проверке образов, мыслей и представлений, возникших в сознании в момент «оценки». Возникая впервые, они, естественно, представляют собой нечто общее, может быть, очень яркое, но недостаточно ясное, недостаточно определенное. Эти предварительные контурные образы, мысли и представления подвергаются конкретизации и проверке в процессе «воздействия». При этом синтез и анализ выступают в единстве, незнакомое связывается со знакомым и для этого первое разлагается на части, в которых обнаруживается второе.

Эта работа выполняется сознанием думающего человека сразу же после «оценки», т. е. в то самое время, когда тело его так или иначе «пристраивается», в зависимости от содержания «оценки». Как всегда, в момент «пристройки» сознание занято целью последующего «воздействия», в данном случае эта цель — проверка мыслимых (воображаемых, вспоминаемых) представлений.

Речь, таким образом, идет о «воздействии» совершенно своеобразном, не похожем на все другие случаи «воздействия». Сам термин «воздействие» носит в данном случае характер условный. Во всех других случаях третья ступенька логики действий — «воздействие» на тот или иной объект внешнего мира — осуществляется при помощи мышечных движений. Умственной же работе мышечные движения не только не нужны, но они ей даже мешают.

Значит, когда происходит это специфическое «воздействие», телу человека, так сказать, «нечего делать», оно свободно от происходящей работы. Поэтому-то оно и занято преимущественно

шествен
ную раб
ний мир
дает эту
точно у
отчетно

Та
состоит
действи
стройка
Ча

этот че
зывается
ка дейс
общим
и харак
думать
образн
для то
внешн
сознан
движе

Чем
него п
его су
чем бо
обдум
обнар
ного д

В
гут «
ект. Т
приме
жаем
звать
могут
знако
но, н
нием
свои

за со
след
чита
ного
(отн

ственно «пристройками» — оно «обслуживает» мыслительную работу либо тем, что готовится к «воздействию» на внешний мир (если работа эта идет успешно), либо тем, что ограждает эту работу, охраняет ее (если она продвигается недостаточно успешно). И то и другое происходит, разумеется, неподотчетно.

Таким образом, с физической, мышечной стороны думанье состоит преимущественно из «оценок» и «пристроек», а «воздействия» в логике думанья протекают одновременно с «пристройками» и потому тормозят их.

Часто мы можем с уверенностью утверждать, что, мол, этот человек «думает», что вот он «задумался» и т. д. Это оказывается возможно только потому, что, с одной стороны, логика действий сосредоточенно думающего человека подчинена общим законам логики действия, с другой — она специфична и характеризуется особенностями, только ей присущими. Чтобы думать, решать ту или иную проблему, объективно целесообразны не те мышечные движения, которые целесообразны для того, чтобы переделывать, перестраивать тот или иной внешний объект как чисто материальный, так и такой, как сознание другого человека. А ведь действия мы «чигаем» по движениям.

Чем более сосредоточенно человек думает, чем важнее для него проблема, которую он решает, чем больше она затрагивает его существенные интересы, чем скорее ему надо решить ее, чем более противоречивы обстоятельства, которые ему нужно обдумать, тем соответственно яснее в его поведении будет обнаруживаться специфическая логика действий сосредоточенного думанья, охарактеризованная выше.

В логику эту могут, конечно, «вклиниваться» и на нее могут «наслаиваться» действия, направленные на внешний объект. Такие случаи встречаются на каждом шагу: человек, например, сравнивает нечто реальное, наличное с чем-то воображаемым или вспоминаемым. Такое действие в целом можно назвать «проверкой»; тогда вариантами действия «проверять» могут быть действия «изучать», «узнавать» (что-то, что было знакомо, но забыто, или сильно изменилось и что, следовательно, нужно сопоставить с сохранившимся в памяти представлением), «советоваться» (проверять у кого-то ход своих мыслей, свои соображения, планы) и т. д.

Еще пример. *Читать* или *слушать* — это значит следить за содержанием читаемого или слушаемого; действие здесь следить, чтобы усвоить воспринимаемое. Но можно только читать и только слушать (это редкий случай «формального» восприятия), а можно делать то и другое, думая (относительно сосредоточенно), т. е. проверяя содержание

непосредственно воспринимаемого, сопоставляя его с воображаемым, мыслимым (так именно почти всегда читают и слушают «по существу»). В последнем случае человек обычно читает медленнее, отрывается от текста, останавливается (и тем больше, чем большей сосредоточенности на воображаемом требует это сопоставление); слушающий просит говорящего «не торопиться», рассказывать «с толком, с чувством, с расстановкой».

Здесь логика действия *следить* сочетается с логикой действия «сосредоточенного думанья». Подобных случаев может быть, разумеется, бесчисленное множество. При этом думать, читая или слушая (так же как, — советуясь, проверяя, изучая и т. п.), можно более и можно менее напряженно и сосредоточенно.

Осмысленно произносить слова, «не думая» вообще, очевидно, невозможно. Но «сосредоточенное думанье» есть все же особый случай (тип или вид) логики действий. При непосредственном «воздействии» словами на партнера думанье как таковое сконцентрировано в моменты «оценок» — человек не может воздействовать сознательно на партнера, не оценив, не поняв основания для действия. Эти моменты «оценок» могут разрастаться, увеличиваться в объеме и значении — вот тогда-то они и приобретают особый характер логики действий сосредоточенного думанья, которая в свою очередь в разных случаях может выступать более или менее ярко и отчетливо как таковая.

Если человек обдумывает проблему, которая не представляется ему важной, затрагивающей его существенные интересы, если он по принуждению или, соблюдая приличия, только делает вид, что думает, если он думает даже и о чем-то важном для него, но не торопится, если, следовательно, обдумываемые обстоятельства мало волнуют его, то и охарактеризованная логика действий сосредоточенного думанья будет в большой степени завуалирована. В нее будут вклиниваться реакции на многочисленные, случайные и самые слабые изменения окружающей обстановки; «оценки», характерные для логики думанья, будут едва уловимыми; «пристройки» — неясными.

И все же любой из нас безошибочно определит тот факт, что данный человек в данную минуту «думает» (в этом, между прочим, сказывается всеобщая «грамотность» в чтении логики действий). Но логика думанья обнаруживается в движениях, часто ничтожно малых по амплитуде, крайне разнообразных и таким, повод и причина которых скрыты от наблюдателя. Поэтому описать внешнюю сторону поведения думающего человека словами, обозначающими действия, иногда чрезвычайно

трудно. Для этого нужно уметь видеть объективную целе-
направленность мельчайших движений и видеть физическое
осуществление субъективных целей в их зародыше.

2

Удобным примером для рассмотрения логики действий со-
средоточенного думанья может служить, скажем, поведение
шахматиста во время игры; общая цель его размышлений ясна
заранее — он озабочен тем, чтобы выиграть партию.

Вначале он не нуждается в сосредоточенном думанье.
Сюда входит «пристройка» к доске с расставленными фигура-
ми и первые стереотипные ходы, заранее известные обоим
игрокам и имеющие целью создать определенное расположение
фигур. Здесь дело идет обычно быстро — игроки по очереди
передвигают фигуры, не встречая сопротивления, и потому без
размышлений.

Но вот противник сделал неожиданный ход, которого не
предусматривал наблюдаемый нами шахматист. Последний
мгновенно замрет в том положении, в каком застал его этот
ход. Даже если ход этот покажется ему с первого взгляда для
него выгодным, он не поверит своему первому впечатлению и
заподозрит ловушку, подвох и начнет обдумывать сложившую-
ся ситуацию, т. е. проверять свой план или строить его, со-
поставляя возможные дальнейшие ходы свои и своего против-
ника. Для этого он устроится удобнее, чтобы видеть доску:
может быть, придвинется к ней, может быть, сделает движения,
ограждающие его от внешних раздражений.

Сопоставив несколько вариантов дальнейшего развития
партии, разобравшись таким образом в сложившейся ситуации
и в том, как можно ее использовать в своих интересах, он опять
на мгновение замрет и, может быть, медленно протянет руку к
какой-то фигуре. Вдруг — стоп. Опять замер с протянутой к
фигуре рукой. И потом — либо уберет руку и устроится еще
удобнее, чтобы думать, либо переставит фигуру. В последнем
случае первое думанье кончилось. Наш шахматист будет теперь
ждать, что сделает противник.

Допустим, противник сделал именно тот ход, какого ждал
наш шахматист. Это сразу слегка облегчит его тело, и он дви-
нется, чтобы сделать следующий ход по своему плану. Стоп!
Оказывается, дело не так просто, как ему казалось, он увидел
свою оплошность и неверное представление о плане противни-
ка. Нужно опять обдумывать положение, нужно опять
устроиться поудобнее, чтобы думать, но устроиться не так, как
в первый раз. Чем труднее положение шахматиста, тем мучи-
тельнее он будет искать удобное положение для обдумывания.
Он, может быть, будет ерзать на стуле, подпирать руками го-

лову у лба и глаз, как бы ограждая свое внимание «шорами», может быть, откинется к спинке стула, может быть, закурит и т. д. Объективная цель всех этих движений — поиски удобного положения, чтобы думать. Если, мол, в таком положении не удалось найти верный ход, может быть, удастся найти его в другом.

Вот описание момента игры матча-реванша на первенство мира между В. Смысловым и М. Ботвинником:

М. Ботвинник, склонившись над столиком и время от времени привычным жестом поправляя очки, думает над очередным ходом. В. Смыслов не спеша разгуливает по сцене, мельком взглядывая на доску, как бы еще раз проверяя избранный план игры. Минута, пять, десять...

Экс-чемпион мира поднял руку над столиком. Зал замер. Замерла на мгновение и рука. Так ли? Но вот Ботвинник берет белую пешку, уверенно переставляет ее ■ нажимает рычажок шахматных часов. Механизм начинает отсчитывать время чемпиона мира. Смыслов поудобнее усаживается за столик, записывает на бланке ход партнера и погружается в раздумье¹.

Переход от одного положения тела к другому совершается через остановку — момент, когда тело хотя бы одно мгновение остается неподвижно. Каждая такая остановка — это момент, когда шахматист приходит к тому или иному выводу, представляя себе в воображении последствия проектируемого хода. Если вывод благоприятен, он двинется, чтобы сделать этот ход, — так и поступил М. Ботвинник. Но движение это может тормозиться продолжающейся работой мысли — проверкой в воображении последствий проектируемого хода. («Так ли?»)

Шахматист самоуверенный, смелый, значительно более сильный, чем его противник, будет «легче» в движениях, быстрее, он будет меньше думать, чем его более слабый противник. Последний будет «тяжелее», озабоченнее, осторожнее, и логика сосредоточенного думанья в его поведении обнаружится яснее.

Чем больше и тот и другой заинтересованы в выигрыше, тем оба они будут думать больше, тем они будут «тяжелее», сосредоточеннее и осторожнее, тем яснее в их поведении будет выступать общая логика думанья, разумеется, с большими или меньшими поправками на особенности индивидуальной логики действий каждого.

То, что именно данный человек в данную минуту думает, — заключено в тех представлениях, какие рисуются в эту минуту в его сознании. А эти представления у людей всегда так или иначе связаны с речью. Поэтому если человек думает, но не невыраженным. О нем можно только утверждать: во-первых,

¹ Ал. Степанов, Вокруг матча, «Вечерняя Москва», 5 апреля 1958 г.

что он думает, во-вторых, насколько он сосредоточенно думает, и, наконец, можно, в-третьих, высказать более или менее обоснованное предположение о том, насколько он успешно думает — совпадают или не совпадают возникающие в его сознании мысли с его интересами, — и только.

Казалось бы, логика действий думанья, взятая с внешней, физической стороны, не обладает большой выразительностью, она дает лишь самые общие и скудные сведения о «жизни человеческого духа» думающего человека. Однако это не совсем так: логика эта, даже и до произнесения слов, может быть очень выразительна в контексте предыдущих и последующих действий этого человека и при условии учета тех обстоятельств, какие заставили его задуматься. Тот факт, что данный человек в данных обстоятельствах задумался (или не задумался), может быть весьма красноречив. Зная его интересы и повод, заставивший его задуматься, можно иногда с достоверностью знать, о чем именно он думает. Если при этом видно, насколько сосредоточенно и насколько успешно он думает, то его бессловесное поведение может иной раз оказаться красноречивее всяких слов. Оно может глубже и полнее раскрыть оттенки и индивидуальные особенности его психического склада и его интересов.

Но главный смысл изучения логики действий сосредоточенного думанья все же не в этом. Он заключен в том, что, хотя думанье как таковое есть, очевидно, психический мыслительный процесс, тем не менее если тело человека не помогает процессу мышления, то оно неизбежно мешает этому процессу.

Поэтому, строя в своем физическом поведении логику думанья изображаемого лица, актер тем самым помогает себе усвоить мышление этого лица в том его психическом содержании, которое заключено в словах.

Мао Цзэ-дун приводит такие слова из популярного в Китае романа «Повесть о трех царствах»: «Только нахмуришь брови — в голове рождается план»¹.

Одна из характерных черт ибсеновского доктора Штокмана заключается именно в том, что он — мыслитель, несколько даже оторванный от практической жизни. Как известно, роль эта была одной из лучших в репертуаре К. С. Станиславского. Какое же значение в воплощении внутреннего мира этого образа имело его физическое поведение? К. С. Станиславский пишет: «Стоило мне даже вне сцены принять внешние манеры

¹ Мао Цзэ-дун, Избранные произведения, т. 1, стр. 509.

Штокмана, как в душе уже возникали породившие их когда-то чувства и ощущения»¹.

Правда жизни на сцене, убедительность поведения актера в роли в целом нередко нарушаются именно потому, что актер не соблюдает элементарных общих законов логики действий сосредоточенного думанья. Более того, даже пренебрежительное отношение к ним, как к чему-то, что, мол, само собой разумеется, даже такое отношение, как правило, не остается безнаказанным.

Логика действий любого образа должна включать в себя отчетливые, ясные моменты логики сосредоточенного думанья. Эти моменты будут ясны, выразительны, если, во-первых, в сознании актера будут возникать именно те образы и представления, какие должны возникнуть в этот момент у изображаемого лица, и если, во-вторых, его тело будет откликаться на их возникновение и на то, какое отношение они имеют к его субъективным интересам, отвечают им или нет. Тогда моменты думанья войдут в логику действий образа в целом, как ее необходимые звенья.

И, наоборот, всегда остается условной игра актера, который не думает на сцене. Для такого актера все окружающее его равноценно. В результате существенные интересы образа остаются невыраженными и «жизнь человеческого духа роли» невоплощенной.

Пример. Действующему лицу пьесы сообщили о чьей-то смерти, и это лицо оценило сообщение без всяких размышлений. Это значит: актер выразил полное безразличие образа к данной смерти, независимо от того, какие слова он в ответ на сообщение произнес.

Если после такого же сообщения актер задумался, а потом стал «легче» и относительно быстро перешел к какому-то делу, то, каково бы ни было это дело и какие бы слова он ни произносил, его поведение выразило то, что смерть, о которой он услышал, хотя и произвела на него впечатление, но не огорчила его, а, может быть, даже обрадовала.

Если же он стал «тяжелее», если ему оказалось трудно перейти к делу, а совершая его, он не может расстаться с мыслями, то это значит, что сообщение о смерти произвело на него угнетающее впечатление, хотя слова, произносимые им, может быть вовсе не выражают печали.

Еще пример. На сцене трое. Двое из них ведут диалог, третий молчит. Если он заинтересован в происходящем, если диалог затрагивает его интересы, то он слушает и думает о том, что слышит. Какое место в его поведении занимает

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, 1954, стр. 248.

«слушание» и какое «думанье», что именно он слушает и после каких услышанных слов думает, отвечает или не отвечает его интересам то, что он слышит, что именно отвечает и что именно не отвечает — это все выразится в его движениях, которые будут продиктованы логикой действия думанья и логикой переходов от сосредоточенного думанья к внешним объектам и обратно. Если таким образом актер участвует в происходящих событиях, то каждую минуту он готов активно включиться в их развитие, как того требует индивидуальная логика действия образа; тогда и речь его, как бы мало слов ни дал ему автор, будет активной и выразительной.

Примером может служить, скажем, сцена Пелагеи Егоровны, Мити и Любы в третьем действии комедии Островского «Бедность не порок» (явление VI). Митя убеждает Пелагею Егоровну принять его дерзкий план похищения Любы и спасения ее от брака с Коршуновым; Любовь Гордеевна слушает, потом вмешивается; возникает диалог Любви и Мити; теперь слушает мать. Если Люба и мать, слушая, не будут надлежащим образом участвовать в событии, то у них не будет и права произносить слова, данные им Островским, событие в целом «не состоится», и образы будут искажены.

Во всех подобных случаях (а их можно себе представить бесчисленное множество) значительную выразительность приобретают самые, казалось бы, элементарные, общие и схематические закономерности логики действий сосредоточенного думанья. Они, следовательно, должны быть учтены и использованы для построения содержательной и отчетливой индивидуальной логики действий сценического образа.

Применены и использованы они могут быть, разумеется, бесконечно разнообразно, коль скоро построение сценического образа есть деятельность творческая.

3.

Общие закономерности логики действий сосредоточенного думанья могут найти себе применение и в работе актера над монологом. Монолог в точном смысле этого слова — это сосредоточенное думанье. Разница между сосредоточенным думаньем и сценическим монологом заключается лишь в том, что обычно человек думает, не произнося своих мыслей вслух, а в монологе на сцене он «думает вслух». Только как сосредоточенное «думанье вслух» монолог на сцене может быть подлинным действием.

Если не понимать того, что всякий мыслительный процесс есть особый случай логики психофизических действий, то сценический монолог неизбежно представляется чем-то откровен-

но условным, чем-то неосуществимым в логике подлинных человеческих действий. Тогда монолог обычно рассматривается как некое «самовыявление» героя, как выражение им своих мыслей и чувств; при этом чаще всего стыдливо умалчивается — кому и зачем герой выражает в монологе свои чувства и мысли. Таким путем монолог неизбежно превращается в доклад или сообщение зрителям о мыслях и чувствах героя, что, очевидно, никак не может входить в логику действий этого героя, но откровенно подчинено логике действий играющего актера.

При таком исполнении монолога актер видит свою задачу в том, чтобы как можно красноречивее и яснее изложить зрителям готовые, законченные и сформулированные автором мысли. Это «читка», декламация, т. е. условное представление.

Монолог действительно выражает мысли, чувства, состояние и настроения героя. Действительно автор для этого дает своим героям монологи. Но произнесение монолога только в том случае достигает своего назначения, когда в монологе в первые формируются мысли и чувства героя. Тогда актер озабочен не тем, чтобы выразить их, а тем, чтобы найти решение проблемы, которую нужно решить герою. Решая ее в монологе, актер выражает одновременно и самое проблему, и то, почему и чем она затронула интересы героя, и отношение различных сторон проблемы к его интересам. Тогда монолог выполняет свое назначение (выразить чувства, мысли, состояние и пр.), входя в логику действий образа.

Монолог — это всегда сопоставление или противопоставление намерений, представлений, проектов, предполагаемых решений, аргументов, различных сторон одного мыслимого явления, т. е. то же самое, что и всякое думанье. В монологе эти представления, проекты и т. д. оформлены словами, а слова произносятся вслух. Но это не значит, что все мысли и представления, возникающие в сознании героя и побуждающие его думать, зафиксированы в словах текста.

В одном месте текста монолога могут быть изложены аргументы в пользу одного решения проблемы и аргументы в пользу противоположного решения, но сами эти решения могут не быть изложены; в другом месте могут быть, наоборот, изложены только сменяющие друг друга решения и опущены подходы к ним — аргументы, к ним приводящие; в третьем — могут быть изложены аргументы в пользу одного проекта решения и само это решение и опущены проекты противоположных решений и аргументы в их пользу и т. д. и т. п.

Для того чтобы в такого рода монологе найти логику поисков решения, нужно дополнить текст автора словами, не произносимыми вслух, но необходимо присутствующими в мыслях

героя в
эти под
нолога.
Если

ликт —
ти себе
представ
«оценки»
дополня
актера.

Так,
из утвер
кого мо
и весь в
героя.

Для
ментов в
нием сл
действит
зошло т
ки — та
самым
несенны
быть це
между с
вопроса
конкрет

Это
когда м
ние, без
произне
вопросы
это был

Зд
просы
отказы
и т. д.
останов
веса, «г
вания п

Чем
и возни
логики
дут выс
сосредо
этих пр

героя ■ промежутках между словами произносимыми. Слова эти подразумеваются и находятся «между строк» текста монолога.

Если в монологе определена проблема и найден конфликт — «диалог аргументов», то, очевидно, в нем должны найти себе место не только «оценки» и «пристройки», вызванные представлениями, прямо вытекающими из текста, но и те «оценки» и «пристройки», которые вызваны представлениями, дополняющими текст автора, созданными воображением актера.

Так, можно представить себе монолог, сплошь состоящий из утверждений счастья, радости, восторга; каждая фраза такого монолога может заканчиваться восклицательным знаком, и весь в целом он призван выразить восторженное состояние героя.

Для того чтобы найти проблему, конфликт и борьбу аргументов в таком монологе, бывает достаточно перед произнесением слов на несколько мгновений задуматься над вопросом: действительно ли так хорошо? Неужели действительно произошло то, что произошло? Может ли это быть? После проверки — так ли это — текст монолога будет ответом, может быть самым категорическим, на возникший в сознании, но не произнесенный вопрос. Постановка подобного рода вопросов может быть целесообразна не только перед началом монолога, но и между отдельными его фразами. И во всех случаях постановка вопроса повлечет за собой «оценку» и «пристройку», в каждом конкретном случае, конечно, своеобразную.

Этот же принцип может быть применен и к тем случаям, когда монолог состоит из текста, выражающего горе, отчаяние, безнадежность. Теперь тексту может быть предпослан не произнесенный вопрос: неужели выхода нет? Или опять те же вопросы: неужели произошло то, что произошло? Может ли это быть?

Здесь, как и во всяком монологе, опять должны быть вопросы и ответы, соображения и контрсоображения, решения и отказы от них, утверждения и развитие этих утверждений и т. д. Все эти переходы от одного к другому требуют пауз, остановок движения, смены положения тела, изменений его веса, «пристроек» либо к делу, либо к думанью, совершенствования последних и вновь «пристроек» к делу и т. д.

Чем резче противоречивость, контрастность представлений и возникающих мыслей, которые дают основание для развития логики действий в монологе, тем соответственно отчетливее будут выступать ■ нем все общие особенности логики действий сосредоточенного думанья, тем яснее выразится в нем борьба этих представлений и преодоление одних представлений дру-

гими, тем, следовательно, ярче и убедительнее воплотятся в монологи мысли, чувства, состояние и настроения героя. Тогда актер может во время исполнения монолога не заботиться о том, что, мол, ему нужно выразить зрителям такие-то и такие-то мысли автора. Актеру будет некогда думать об этом, он будет занят делом — интересами героя. А это как раз и выразит мысли и чувства героя зрителям. Непреднамеренность такого выражения делает его убедительным и искренним.

Если актер на сцене хочет найти выход из безвыходного положения, действительно ищет его и все же не находит, тогда и зритель поверит в то, что выхода нет. Если актер подлинно проверяет необычайную удачу, счастье, боясь поверить им, если он ищет изъяны в сложившемся благополучии и не находит их, тогда и зритель поверит в то, что герой действительно счастлив. Зрители, как и все люди, охотнее верят тому, что они видят, чем тому, о чем им сообщают или докладывают. То же относится и к мысли: нельзя сомневаться в искренности мысли, к которой герой пришел сам, для себя и только что.

Сказанное о монологе, как о логике действия сосредоточенного думанья, можно обнаружить, например, в монологах Ракитина во втором действии и монологе Наталии Петровны в третьем действии комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне».

В ремарках автор довольно подробно отмечает моменты наиболее значительных «оценок», характер «пристроек» и паузы. Вопросительные знаки, восклицательные знаки и многоточия говорят, соответственно, о возникающих вопросах, об ответах на них и о моментах, когда мысль героя не оформлена произносимыми словами.

Вот ремарки из первого монолога Ракитина: «ходит некоторое время взад и вперед», «помолчал» (думает, не произнося слов!), «ходит опять и вдруг останавливается» («оценка!»), «садится» (потяжелел!), «помолчал» (думает молча!), «с горькой усмешкой» (потяжелел!), «быстро поднимаясь» (стал легче!).

Вот ремарки из монолога Наталии Петровны: «остается некоторое время неподвижной» («оценка!»), «останавливается и проводит рукой по лицу» («оценка» и попытка прекратить сосредоточенное думанье!), «останавливается опять» («оценка!»), «помолчав» (думает молча!), «содрогается и вдруг поднимает голову» (еще одна попытка прекратить сосредоточенное думанье!), «горько» (потяжелела!), «встает» (стала легче!), «она садится опять» (потяжелела!), «задумывается» («пристроилась» думать — потяжелела!).

Выше мы упоминали действия «слушать» и «читать» как такие, в которых в большей или меньшей мере присутствуют специфические особенности логики действий сосредоточенного

думанья. По
применение
длинную ре
она и не яв
обращена к

Пример
ствии пьесы
партнера —
форме это д
нолог — раз
ние своего
главное, ме
мающего че
тоже, очеви
Сатина. Как
другой? Это
куется роль

Подобн
нина и Т
ке»). Это
только пар
или иной ж
мы, уяснен
бы решить
а не только
Едва ли э
сцене с фи
Перес

мыслимым
словесного
вынужден
обраща
к тем или

Мыш
ний — си
требуют я
неясные,
мать, пон
превраща
нужно во
Значи

лепки фр
нии. Дум
ность, л
нужден в
именно с

думанья. Подобным же образом эти особенности находят себе применение на сцене в тех случаях, когда автор дает герою длинную речь, которую обычно называют «монологом», хотя она и не является таковым в точном смысле слова, так как обращена к присутствующему партнеру.

Пример — монолог Сатина «О человеке» в четвертом действии пьесы А. М. Горького «На дне». Горький дал Сатину партнера — барона; речь «о человеке» обращена к нему; по форме это длинная реплика из диалога; в сущности же это монолог — размышление, думанье, решение проблемы, утверждение своего решения. В монологе этом значительное, если не главное, место занимает логика действий сосредоточенно думающего человека, хотя логика взаимодействия с партнером тоже, очевидно, сказывается на поведении актера, играющего Сатина. Какая из них и в какой мере будет главенствовать над другой? Это зависит от того, как в том или ином случае толкуется роль Сатина, сцена и пьеса в целом.

Подобных примеров можно привести много (речи Вершинина и Тузенбаха в «Трех сестрах», речь Тригорина в «Чайке»). Это все те случаи, когда действующее лицо занято не только партнером, но и своим собственным пониманием той или иной жизненной, философской или любой другой проблемы, уяснением ее для себя, когда герой произносит слова, чтобы решить эту проблему и разобраться в своих представлениях, а не только для того, чтобы воздействовать ими на других. Едва ли это не относится ко всем случаям длинных речей на сцене с философским или иным обобщающим содержанием.

Перестраивая, совершенствуя свое сознание, оперируя мыслимыми представлениями, человек, так же как и в случаях словесного действия, вынужден видеть то, о чем он думает, вынужден воспроизводить эти видения и вынужден обращаться к тем или иным сторонам своего сознания, к тем или иным психическим процессам.

Мышление требует анализа и сопоставления представлений — синтеза, значит, мышление, а вслед за ним и монолог требуют ясных, конкретных видений. Видения, первоначально неясные, недостаточно определенные, те, какие нужно продумать, понять, уяснить себе в процессе думанья и в монологе, превращаются в ясные, отчетливые, конкретные. Для этого их нужно воспроизвести словами.

Значит, логика действия в монологе требует рельефной лепки фразы — особенной ясности в логическом ее построении. Думающий человек проверяет прежде всего обоснованность, логику обдумываемого им явления; поэтому он вынужден воспроизводить для себя, и словами в первую очередь, именно связь элементов представляемой картины.

Что касается способа воздействия, то, во-первых, думанье по природе своей требует учета сложных, противоречивых обстоятельств, а поэтому сложных способов воздействия; во-вторых, обращение к своим собственным психическим способностям не может не отличаться от обращения к психическим способностям другого человека по существу. Так, удивлять думающего человека может не то, чему он сам себе предлагает удивляться, а то, к чему приводят его непроизвольно его представления. Поэтому способ воздействия *удивлять* в логике думанья превращается в действие *удивляться*, т. е. в «оценку» возникшего представления и проверку его — специфическое *узнавание*. *Звать* самого себя, очевидно, логически бессмысленно. Наоборот, простые словесные действия *узнавать* и *утверждать* характерны для монолога. Недаром в монологах автором столь часто ставятся вопросительные и восклицательные знаки (как и в приведенных выше примерах). *Объяснять* самому себе также можно; школьники, например, иногда так именно повторяют или учат уроки. Можно самого себя *укорять* и *ободрять* (в монологе Наталии Петровны есть ремарка — «с укоризной»), можно даже *отделяться* от собственных назойливых представлений.

Таким образом, способ воздействия в логике сосредоточенного думанья, с одной стороны, может быть в отдельных случаях относительно ясен, с другой стороны, он, как правило, чаще бывает сложным по структуре и в нем особенно большую роль играют обертоны. В итоге он играет здесь меньшую роль, чем в логике словесного действия, направленного на сознание партнера. Ведь думать можно, вовсе не произнося слов, а способы воздействия относятся именно к их произнесению. Поэтому в монологе решающую роль играют, как правило, видения и отчетливая лепка фразы.

Содержанием монолога (как и предметом обдумывания) может быть происшедший, долженствующий произойти или воображаемый диалог. Так, например, человек, обиженный, несправедливо обвиненный, непонятый, оставаясь наедине с самим собой, иногда произносит (в жизни «про себя», на сцене «вслух») то, что он мог бы, хотел бы, должен бы был произнести, но по той или иной причине не произнес.

Если монолог включает в себя такого рода «внутренний диалог» с воображаемым партнером, то и способ воздействия в нем делается яснее, определеннее, проще. И все же он будет партнером. Всем людям свойственно считать, что результат их «воздействия» словами на партнера зависит не от способа действия, а от весомости, значительности соображений, от логики мысли. Поэтому, готовясь к диалогу, обдумывая его, произнося

его в отсутствии партнера, человек редко проектирует заранее или, так сказать, репетирует способ воздействия и почти всегда заготавливает, проверяет или репетирует логику аргументов, логику соображений, опровержений и обоснований, т. е. то, что находит себе наиболее полное воплощение в лепке фразы и в рельефности этой лепки.

Монолог, обращенный в зрительный зал, не есть монолог в собственном смысле слова. Такой монолог характеризуется не логикой сосредоточенного думанья, а логикой рассказывания одновременно многим партнерам. Рассказывающий многим слушателям не может приспособляться к особенностям работы сознания каждого из них. Поэтому он вынужден пользоваться такими способами словесного воздействия, которые по возможности затрагивали бы их всех.

Рассказывающий воздействует поэтому преимущественно на воображение. Если бы в тексте рассказа он не видел подтекста, более богатого содержанием, более интересного, чем сам этот текст, то ему не было бы надобности рассказывать. Он сухо доложил бы факты, прочел бы вслух текст — и все. Но он видит в тексте лишь часть того, что рисуется в его воображении и что он стремится воспроизвести своей звучащей речью. Таким образом, само содержание «рассказывания» требует способа воздействия: *удивлять*.

Но однообразие способа воздействия всегда говорит о его малой активности. Поэтому в активном монологе, обращенном к зрителям, как и во всяком активном рассказывании одновременно многим слушателям, большую роль играют обертоны словесного действия.

Обертоны эти вызываются не только и не столько учетом поведения слушателей (ибо за каждым из них рассказчик не может уследить), сколько отношением рассказчика к тому, о чем и что он говорит. Рисуя повествование воображению слушателей, рассказчик в то же время рассчитывает одну черту, одну часть рассказа, в зависимости от его содержания, адресовать также и чувствам слушателей, другую черту, или часть — их памяти, третью — их мыслительным процессам или воле. Так, к главенствующему словесному действию *удивлять* добавляется то один, то другой обертоны, и их богатство и яркость скрашивают однообразие основного способа воздействия.

Таковы самые общие закономерности логики действий в монологе. Пользование ими — вопрос уже не технологический, а творческий. Само собой разумеется, что логика действий в каждом конкретном монологе индивидуальна и не исчерпывается общими закономерностями, что логика эта должна заново искаяться актером для каждой новой роли, и знание общих закономерностей призвано лишь помогать этим поискам.

«По отношению к каждому предмету в отдельности, — писал И. М. Сеченов, — дробление или анализ есть средство раскрытия всех его свойств; в отношении же ко всем предметам в совокупности — средство к классификации как самих предметов, так и их признаков и отношений»¹. Что же касается самой классификации, то Сеченов утверждал: «Если классификация рациональна, то она включает уже в себе все существенные выводы науки»².

«Кто, когда целое познавал, не разламывая его?»³ — спрашивал И. П. Павлов. «В сложном по самой своей природе предмете, — утверждал он, — для успеха исследования важно хоть с какой-нибудь стороны некоторое упрощение его»⁴. И он же указывал: «Основное требование научного мышления: в области сложных явлений начинать с возможно простейшего случая»⁵.

Эти мысли двух великих русских ученых имеют, разумеется, общее значение. Они могут и должны быть применены и при изучении материала актерского искусства. Поэтому изучение человеческого действия неизбежно ведет к дроблению его на все более и более мелкие части. В результате этого то, что в действительности существует как единое сложное целое, предстает в виде суммы или системы слагаемых. В таком представлении, конечно, содержится условность, да и само оно есть лишь средство для изучения целого.

И. П. Павлов писал: «Человек есть, конечно, система (грубее говоря — машина), как и всякая другая в природе, подчиняющаяся неизбежным и единым для всей природы законам; но система, в горизонте нашего современного научного видения, единственная по высочайшему саморегулированию. Разнообразно саморегулирующиеся машины мы уже достаточно знаем между изделиями человеческих рук. С этой точки зрения метод изучения системы человека тот же, как и всякой другой системы: разложение на части, изучение значения каждой части, изучение связи частей, изучение соотношения с окружающей средой и в конце концов понимание, на основании всего этого, ее общей работы и управления ею, на основаниях ствах человека. Но наша система в высочайшей степени саморегулирующаяся, сама себя поддерживающая, восстанавливающая, поправляющая и даже совершенствующая. Главней-

¹ И. М. Сеченов, Избранные философские и психологические произведения, стр. 487.

² Там же, стр. 278.

³ И. П. Павлов, Избранные произведения, стр. 489.

⁴ Там же, стр. 148.

⁵ Там же, стр. 189.

пи-
рас-
ам в
дме-
мой
ация
ные

пра-
роде
жно
И он
в об-
шего

мест-
ны и
зуче-
его
, что
елое,
пред-
есть

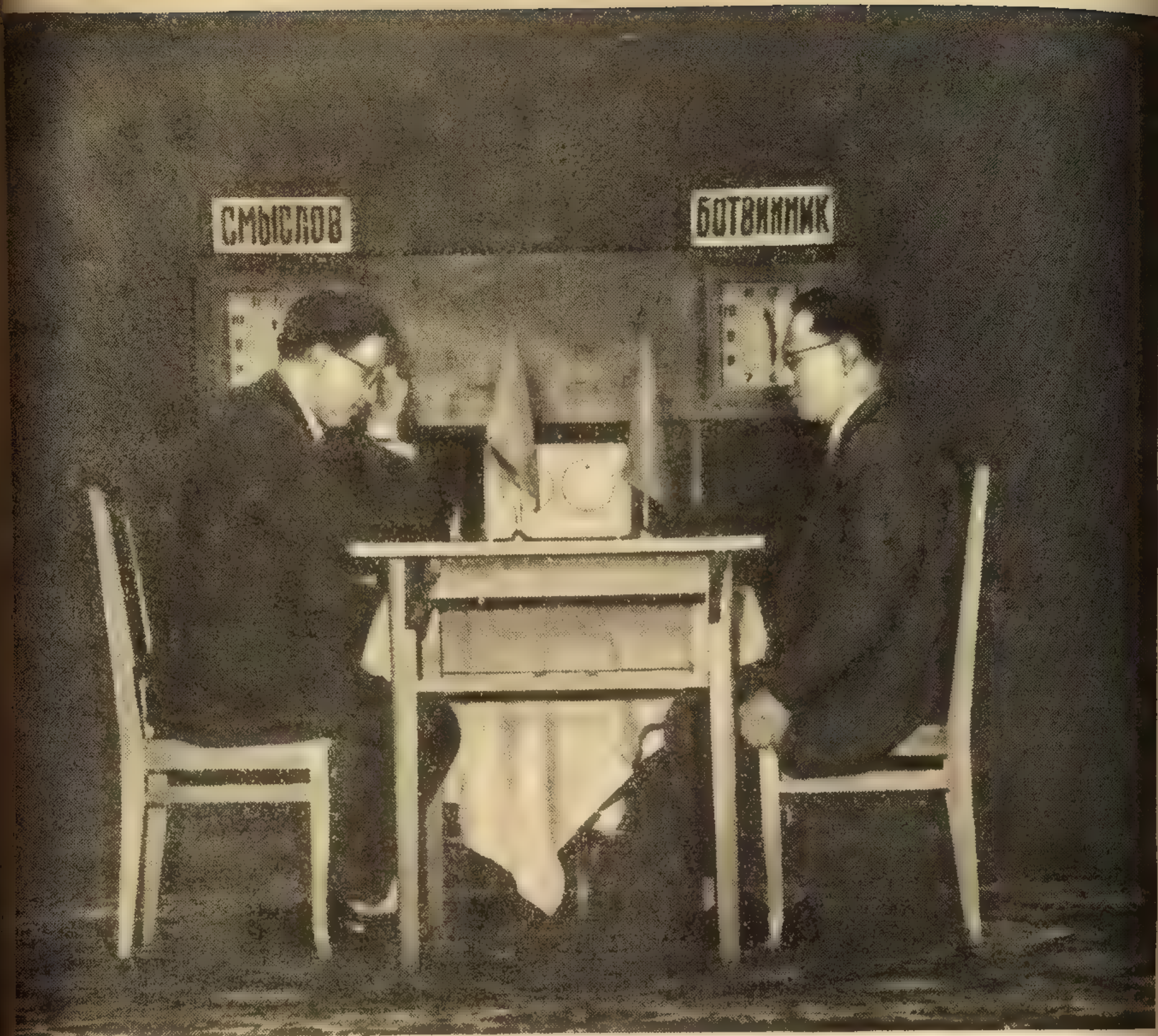
стема
роде,
ы за-
чного
анию.
таточ-
и зре-
всякой
каж-
е окру-
овании
в сред-
само-
навли-
авней-
кие про-



РОДЕН. Мыслитель



Артист К. Сергеев в роли
Евгения в балете «Медный
всадник»



На шахматном матче на первенство мира. В. Смыслов — М. Ботвинник

шее, сильнейшее и постоянно остающееся впечатление от изучения высшей нервной деятельности нашим методом — это чрезвычайная пластичность этой деятельности, ее огромные возможности: ничто не остается неподвижным, неподатливым, а все всегда может быть достигнуто, изменяется к лучшему, лишь бы были осуществлены соответствующие условия... А жизненно остается все то же, что и при идее о свободе воли с ее личной, общественной и государственной ответственностью: во мне остается возможность, а отсюда и обязанность для меня, знать себя и постоянно, пользуясь этим знанием, держать себя на высоте моих средств»¹.

Эти слова И. П. Павлова дают ответ на часто возникающие в театральной среде вопросы о роли и значении анализа, о роли и значении синтеза, о соотношении между тем и другим в работе актера.

До сих пор мы занимались анализом — «разложением на части, изучением значения каждой части, изучением связи частей» и т. д. Тем самым мы, пользуясь выражением И. М. Сеченова, «раскрывали свойства» сложнейшего «предмета» — процесса человеческого действия как материала, средства выражения актерского искусства.

Анализ этот привел к своего рода «математике актерского искусства». В актерском искусстве существует область твердых законов — объективных, «бесстрастных». Они подобны законам музыкальной грамоты, законам логики, правилам арифметики и грамматики, законам оптики, анатомии и сопротивления материалов.

Знание этой «математики актерского искусства» нужно актеру лишь для того, чтобы, по выражению И. П. Павлова, «пользуясь этим знанием, держать себя на высоте своих средств» в сознании «личной, общественной и государственной ответственности».

Воспитывая будущих актеров в последнем своем детище — оперно-драматической студии, — К. С. Станиславский сказал:

«Какого мне нужно актера? — который умел бы делать следующее: во-первых, выполнять ультра-натуралистически простейшие физические задачи... Во-вторых, соединять какой-то логикой отдельные задачи... чтобы продеть все элементы на общую линию. В-третьих, режиссер меняет все обстоятельства, и актер моментально приспособливается к новым. Искусство актера заключается в том, чтобы знать логику всех физических действий пьесы и уметь надевать их на нить»².

Эта выраженная в живой беседе и потому не претендующая на точность научных формулировок программа тем не ме-

¹ И. П. Павлов, Избранные произведения, стр. 388—389.

² Стенограмма беседы 30 мая 1935 г. Музей МХАТ, КС № 6496/1.

нее охватывает все основные принципы современной теории актерского искусства: определение материала этого искусства («ультра-натуралистические простейшие физические задачи»); указание на служебную роль материала и утверждение сквозного действия («общая линия»); и, наконец, отзывчивость актерского искусства, его обязанность служить «новому».

Конечно, такое толкование приведенных слов К. С. Станиславского может показаться вольным; но, думается, его нельзя не признать верным, если исходить из системы Станиславского в целом.

В том же 1935 году К. С. Станиславский писал: «Весь театральный опыт мне подсказывает, что усиления темпов артистической работы следует добиваться не только в сфере самого производства, но и в деле изучения основ искусства. Если участниками спектакля окажутся подлинные знатоки и мастера своего искусства, то режиссуре не придется постоянно превращать репетицию в урок, как это приходится делать теперь. Когда создавать спектакль придут люди, умеющие работать над своими ролями не только на репетиции, по указке режиссера, но и дома, по собственному творческому чутью и по потребности своей изощренной психотехники, тогда и темпы работы усилятся сами собой во много раз.

...Нужно раз и навсегда понять, что все, что актер делает на сцене, должно быть прежде всего убедительно своей художественной правдой. Подлинное большое искусство не терпит лжи. Такое требование заставляет актера изучать законы своего творческого процесса, законы, которых подавляющее большинство актеров не знает и не пытается изучить.

...Конечно, не все театры могут стоять на одном идейном, художественном и технологическом уровне, но все они могут овладеть внутренней сценической правдой... Законы высокого мастерства, законы глубокого реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, трамы, студии могут и должны их изучать»¹.

Изучение средств, изучение процесса действия как такового, т. е. его общих закономерностей, — это первая ступень технологии актерского искусства. Она нужна для восхождения на следующую ступень. Не зная технологии строительных материалов, нельзя выстроить сколько-нибудь прочное и стройное здание, хотя технология эта сама по себе не может, разумеется, заменить строительного искусства.

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 321—323.

В ЛЕ
ное и н
площен
Пр
другим
актерс
о теат
лось в
15*

Глава 7

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

«Мне кажется, что «вдохновение» ошибочно считают возбудителем работы, вероятно, оно является уже в процессе успешной работы как следствие ее, как чувство наслаждения ею».

М. Горький.

«В жизни человек только страдал бы, а когда актер переживает страдания, то он все-таки где-то, ■ мозжечке, что ли, радуется...».

Вл. И. Немирович-Данченко.

ВЛЕЧЕНИЕ к актерскому искусству, даже самое смутное и неосознанное, есть в сущности своей влечение к перевоплощению.

Предстать перед зрителями не самим собой, ■ каким-то другим существом — в этом самая общая ■ несомненная черта актерского искусства. Таким оно является и для мечтающего о театре подростка и для опытного мастера; таким оно являлось всегда, во все времена существования театра.

К. С. Станиславский писал: «...я поставил бы идеалом для каждого актера — полное духовное и внешнее перевоплощение... В одном лишь я не сомневаюсь — способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача искусства»¹.

Способность эта может оставаться первобытной, стихийной, неосознанной и невооруженной; она же может быть изуродована и использована в ложном направлении. Например, подчинена чисто коммерческим, эгоистическим, спекулятивным целям.

Эта же самая способность, доведенная до совершенства и направленная к тем целям, каким служит всякое подлинное искусство, приводит к созданию высокохудожественных образов актерского творчества.

Значит, в задачу актера-художника входит не просто перевоплощение, а перевоплощение в определенный образ, по содержанию своему отвечающий общественному назначению искусства.

Советский народ требует от своих художников, чтобы их искусство было близко народу, отвечало его запросам, было острым и действенным оружием в борьбе за мир во всем мире, за прогресс, за счастье человечества.

Если актер достиг самого полного перевоплощения, само по себе это еще не значит, что он достиг своей главной цели; он достигнет этой цели только если перевоплотится в такой образ, который выразит его, актера, передовую общественную позицию, в частности, его верное, активное и искреннее отношение к отображаемой им при помощи этого образа действительности, как об этом было сказано в первом из наших очерков.

Что объективно происходит, когда мы говорим, что произошло «перевоплощение»? Актер, обладающий определенными человеческими свойствами и качествами, вдруг превратился для нас в человека, обладающего совсем другими свойствами и качествами. При этом известный литературный образ или представляемый в воображении «тип» вдруг превратился в реального живого человека, в котором мы узнаем знакомые черты воображаемого образа, но который наделен так же и многими другими чертами, говорящими, что этот образ действительно существует, живет, а не только мыслится нами.

В действительности, конечно, такого превращения не происходит. Поэтому перевоплощение есть убедительность

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма
стр. 448—449.

якобы происшедшего превращения. Перевоплощение налицо, когда зритель поверил, что это превращение произошло.

Значит, перевоплощение требует известной степени доверчивости от зрителя и предполагает в нем возможность такой доверчивости. Следовательно, в перевоплощении всегда содержится некоторая условность. Условность эта может замечаться, осознаваться зрителем и может зрителем не замечаться, игнорироваться. Зритель может забыть об условности превращения; не замечать ее, если он от нее отвлекается, т. е. если он увлечется чем-то что в этом превращении не условно, а подлинно. А увлечься можно только тем, что понятно, что интересно. Поэтому для того чтобы увлечься, в одних случаях достаточно доверчивости, непосредственности, в других, наоборот, бывает необходимо иметь развитый интеллект, широкий круг интересов и разнообразные знания.

Отношение к условности, присущей актерскому искусству, резко делит деятелей театра на два лагеря — на деятелей реалистического театра и на поборников театра антиреалистического.

Последние, основываясь на том, что условность всегда присуща театру, именно ее объявляли основой театрального искусства. Они всячески подчеркивали присутствие условности в каждом моменте течения спектакля, заботились о том, чтобы она была как можно очевиднее, чтобы зрители видели ее, ни когда о ней не забывая.

Деятели реалистического театра, наоборот, всегда и всеми силами и средствами стремились преодолеть условность, сознавая, однако, что до конца условность на сцене не может, и следовательно, и не должна быть ликвидирована. Борьба с условностью, точнее, поиски целесообразной меры ее, борьба с «театром» в театре, как известно, лежала в основе творческой программы К. С. Станиславского с самого начала его реформаторской деятельности.

В своем стремлении преодолеть условность, отвлекающую от достоверности, нарушающую правду, деятели реалистического театра следуют, по существу, естественной природе театрального искусства вообще; оно требует перевоплощения, а перевоплощение всегда связано с преодолением условности. Преодолеть ее можно, либо эксплуатируя доверчивость, невзыскательность зрителей, либо умением актера увлечь любого зрителя тем, что в перевоплощении достоверно, подлинно, а не условно.

Перевоплощение, убеждающее любого зрителя, содержит в себе не только условность, но и некоторую долю подлинного превращения. «Доля» эта может быть объективно больш

шей или меньшей. Надлежащая мера подлинности в перевоплощении есть, по существу, единственный надежный способ преодоления его условности. Поэтому деятели реалистического театра, во-первых, постоянно искали в актерском искусстве то, что может быть в нем подлинным превращением и, во-вторых, поэтому всегда стремились культивировать и развивать это подлинное, подчиняя ему все то, что неизбежно и всегда остается в театре условным. Причем, разумеется, поиски меры того и другого отнюдь не всегда приводили к положительным результатам. Порою они приводили и к разочарованиям и к поражениям, иногда заводили даже в тупик натурализма.

Средства перевоплощения актера многочисленны и разнообразны. В их число, например, входят: костюм, грим, голос, манеры. Для того чтобы убедить зрителей в том, что я актер, вовсе не «я», а человек, живущий в другую определенную эпоху и принадлежащий к другой определенной общественной прослойке, «я», актер, должен одеться так, как одевались люди этой среды в эту эпоху. Для того чтобы убедить зрителей в том, что «я» — дряхлый старик, мне нужно иметь фигуру и лицо старика, а для этого использовать надлежащие толщинки, краски грима и наклейки. Так же обстоит дело с голосом, манерами, повадками и привычками, характерными для людей определенных возрастов, социальных групп, профессий и т. д.

Одни из этих средств могут быть подлинными (костюм, манеры), другие создаются специально для сцены и могут быть неотличимы от подлинных. Все они играют значительную роль в искусстве перевоплощения; использованные с высоким мастерством, они могут убедить даже придирчивого зрителя в подлинности якобы происшедшего превращения. Вместе с тем некоторые из этих средств порою могут даже вообще не применяться и все же перевоплощение будет достигнуто за счет чего-то другого, очевидно, неизмеримо более важного.

Одними этими средствами вообще оказывается невозможным сколько-нибудь длительное время поддерживать веру зрителей в совершившееся перевоплощение.

Во-первых, отдельный человек может не обладать любой из тех общих черт, какие характерны для той группы людей, к которой он принадлежит; если же он и обладает ею, то всегда как чертой индивидуальной, содержащей в себе не только общее, но и частное, свойственное только ему. Игнорирование этого при использовании перечисленных средств перевоплощения неизбежно приводит к штампу — возникают «старик вообще», «аристократ вообще», «военный вообще», «интеллигент вообще» и т. п. В наибольшей степени это относится к манерам и привычкам. Всем известны штампы манер «старого профессора», «аристократа», «вредителя» и т. п.

Так, в беседе с актерами, игравшими в «Страхе» А. Афиногенова, Станиславский предупреждал: «Больше всего бойтесь, играя коммунистов, играть интеллигентов Художественного театра»¹. По существу, Станиславский предостерегал именно об опасности использования успевших отложиться в штампы приемов изображения «интеллигента вообще».

Во-вторых, костюм, грим, голос, манеры — их можно назвать «внешними» средствами перевоплощения — в состоянии дать зрителям лишь общие, так сказать, «анкетные» сведения о лице, которое они видят на сцене. Средства эти дают общую предварительную рекомендацию этому лицу: он, мол, живет в такие-то годы, ему приблизительно столько-то лет, он богат и т. д.

Но вот зрители получили общие «анкетные» сведения об образе, как о реальном живом человеке; допустим, сведения эти восприняты зрителями как вполне убедительные, не условные, а подлинные. Вот теперь-то им и захочется узнать о вошедшем лице нечто большее. Зачем оно пришло? К чему стремится, за что и почему борется? Чем вообще живет? Что и о чем думает? Каковы его интересы, мировоззрение, качество ума, характера? Только распознавая все это, зрители могут продолжать интересоваться сценическим образом как живым человеком, убеждаясь одновременно и в том, что этот человек мог или может существовать в жизни, и в том, что он своеобразен и заслуживает того, чтобы им интересоваться.

«Внешние» средства перевоплощения сами по себе не могут убедить зрителей ни в том, ни в другом на сколько-нибудь длительное время. В лучшем случае они могут лишь дополнять и уточнять те сведения, которые сообщаются тем главным средством перевоплощения, которое как раз и отвечает на перечисленные выше вопросы.

Средство — это переживание.

Если актер «переживает роль», по выражению К. С. Станиславского, то зрители имеют возможность следить за «жизнью человеческого духа» действующего лица. Увлекаясь этим интересным для себя делом, боясь пропустить любой оттенок развивающихся переживаний и любой их поворот (если эти переживания, разумеется, действительно интересны, содержательны, глубоки), зрители невольно и неизбежно отвлекаются от осознания того, что перед ними не реальная жизнь, а сцена; так же как и от осознания всех вообще неизбежных условностей театра.

В могуществе переживания как средства перевоплощения можно убедиться, наблюдая мастеров перевоплощения на кон-

¹ Цит. по журн. «Советский театр», 1932, № 1, стр. 24.

цертной эстраде и талантливые режиссерские «показы» на репетициях в театре. Увлекая зрителей переживаниями образа, мастер заставляет их забыть и о внешней обстановке, и о вопиющем иногда несоответствии его внешних данных создаваемому образу.

Но для того чтобы увлечь зрителей переживаниями изображаемого лица, нужно заставить их поверить в подлинность этих переживаний. Как же это сделать?

К. С. Станиславский пришел к выводу, что актер в наибольшей степени достигает этого, если он не изображает переживаний, которых у него в действительности нет, а сам и подлинно «переживает роль».

На необходимости «переживания роли» в актерском искусстве категорически настаивали Островский, Щепкин, Гоголь, да и все вообще принципиальные и последовательные сторонники реализма в театральном искусстве. Пушкин говорил об истине страстей и правдоподобию чувствований как о главном требовании драматического искусства. Именно оно лежит в основе того направления в театре, которое К. С. Станиславский назвал «школой переживания». Вся его система призвана служить этому направлению, которое он возглавил.

Но принцип обязательности переживания не так прост, как это может показаться на первый взгляд.

Едва ли нужно доказывать, что подлинными, в буквальном и точном смысле слова, переживания актера в роли быть не могут. Актер не может на сцене по-настоящему умирать, убивать, сходить с ума, болеть, ненавидеть, влюбляться и т. д., хотя всего этого может требовать роль и все это может и должно происходить на сцене.

Что значит «быть, а не казаться», если быть в точном смысле слова, объективно, кем бы то ни было, кроме самого себя, актер, очевидно, не может? Как понимать это общеизвестное требование К. С. Станиславского и всех сторонников «школы переживания»? Ведь не могли же они не видеть невыполнимости этого требования?

Требование подлинности переживания артистов содержит в себе явное противоречие; оно не может быть преодолено, пока не раскрыто, что представляют собой «переживания роли», пока не определено, что в самом этом переживании может быть подлинным и что не может и не должно быть подлинным, т. е. исходящим принципом должно быть, очевидно, назначение самого переживания — убедительность перевоплощения.

Значит, вопрос стоит так: что в переживаниях артистом роли может быть подлинным, чтобы своей подлинностью отвлечь внимание зрителей от условности его перевоплощения?

Противоречие
всей присущей
либо пережива
площение не
бо переживан
«образ», кото
задача пере
ся, обходится
тогда пробле
незамеченной
вается практ

Таковы
действуют
ния так близ
в пределах с
шает правдо
зывается впо
нет. Нет и в
веческого ду
ства.

Если же
титься в ярк
ми или друг
Гамлет, Хле
Вершинин и
роли возник
живается и

Противо
ляется в так

К. Марк
на основани

И дейст
способностей

тивными пре

стях. Так, о

себя слишком

что он счита

тает свои за

ство; образ

ноту своих з

не очень гл

учиться, а г

жению, выс

Но для

К. Мар

Противоречие, о котором идет речь, не дает себя знать со всей присущей ему остротой, пока и поскольку имеются в виду либо переживание и перевоплощение «вообще», т. е. перевоплощение неизвестно в кого и переживания неизвестно чьи, либо переживания будничные, повседневные и перевоплощение в «образ», который мало чем отличается от самого актера. Если задача перевоплощения не ставится (или когда она умаляется, обходится, когда решение ее предоставляется воле случая), тогда проблема подлинности переживаний может оставаться незамеченной. В пьесах, лишенных ярких образов, это оказывается практически вполне возможным.

Таковы «серые», будничные пьесы-однодневки, в которых действуют люди, ничем не примечательные. Логика их поведения так близка к самой общей логике действий, что, оставаясь в пределах своей собственной логики, актер нисколько не нарушает правдоподобие прсисходящего на сцене. Спектакль оказывается вполне «благополучным», хотя перевоплощения в нем нет. Нет и воплощения интересной, поучительной «жизни человеческого духа», нет и подлинного высокого актерского искусства.

Если же перед актером стоит творческая задача перевоплотиться в яркий и определенный образ, в образ, наделенный теми или другими, ясно характеризующими его чертами (Отелло, Гамлет, Хлестаков, Катерина, Негина, Любовь Яровая, Никита Вершинин и т. д.), то проблема подлинности его переживаний в роли возникает со всей остротой. При этом неизбежно обнаруживается и противоречие, в ней заключенное.

Противоречивость задачи подлинного переживания проявляется в таком, например, вопросе.

К. Маркс писал, что «об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает»¹.

И действительно, объективные качества ума, характера, способностей человека, как правило, не совпадают с его субъективными представлениями о своем уме, характере и способностях. Так, объективно злой человек потому и зол, что считает себя слишком добрым; для доброго, наоборот, характерно то, что он считает себя недостаточно добрым. Невежественный считает свои заблуждения знаниями, и в этом состоит его невежество; образованный, знающий, знает относительность и неполноту своих знаний. Если человек знает, что он глуп, значит, он не очень глуп. Русская пословица говорит, что умный любит учиться, а глупый — учить. Такого рода иллюстраций к положению, высказанному Марксом, можно привести много.

Но для того чтобы подлинно переживать роль, актеру нуж-

¹ К. Маркс, К критике политической экономии, 1949, стр. 8.

но усвоить — сделать своим — мысли, чувства и отношения изображаемого лица. В частности, если это лицо человека глупый, или невежественный, или злой, или добрый, то актер должен, казалось бы, усвоить определенные отношения этого лица и к самому себе, т. е. быть о себе того именно мнения, какого держалось бы это лицо, т. е. неверного, ложного мнения.

Но в таком случае актеру пришлось бы противоясственно отказаться от своего собственного, может быть, вполне объективно верного отношения к тому же лицу. Ведь нельзя же к одному и тому же и одновременно иметь разные, а тем более противоположные отношения.

Систему Станиславского часто «уличали» в этом противоречии. Ей вменялось в вину то, что она якобы учит актера воспитывать в себе характер и мировоззрение изображаемого лица, даже если они чужды и враждебны советскому актеру. Так называемая «левая» критика 20-х годов обвиняла систему Станиславского в аполитичности, утверждая, что она непригодна и даже вредна в искусстве политически остром, искусстве, активно пропагандирующем коммунистическое мировоззрение. Вопрос ставился так: если актер стремится переживать роль, то тем самым он заранее отказывается от своего отношения к образу и обрекает себя на объективистскую позицию в жизни вообще; если же он хочет воплотить свое отношение к действительности, а значит, и к изображаемому лицу, то ему нужно заранее отказаться от переживания и «играть отношение к образу»¹.

Практика доказала несостоятельность этих нападок и искусственную надуманность самого этого противопоставления. Принцип «игры отношения к образу» обнаружил всю свою бесплодность в формалистических условных представлениях, которые не находили отклика в сердцах зрителей. «Образы», создаваемые по принципу «игры отношения», оказывались не образами живых людей, а набором штампов, условными аллегорическими схемами, не имеющими ничего общего с искусством вообще.

«Искусство переживания», наоборот, доказало свою жизненность. По мере того как художники этого направления все глубже и полнее усваивали современную передовую идеологию, им все чаще удавалось создавать образы, в которых самое искреннее переживание сочетается с самым ярким, политически острым отношением актера к отображаемой в этом образе действительности.

Оказалось, что «логически неразрешимое» противоречие

¹ Подобного рода нападки на «искусство переживания» обстоятельно рассмотрены в книге Н. Абалкина «Система Станиславского и советский театр», 1954, стр. 110—122.

на практике поддается успешному разрешению. Вопрос, казалось бы, потерял актуальность.

Однако это не так. Вопрос о том, как соединить, как слить в одно целое, искреннее переживание роли с выражением своего пристрастного и верного отношения к образу, вопрос этот практически всегда стоит как важнейший перед каждым актером в каждой новой роли. Практическому разрешению этого вопроса, по существу, и бывает посвящена вся работа над образом, если цель ее — перевоплощение в определенный образ, выражающий определенную идею.

Решить его, этот вопрос, актерам далеко не всегда удается, и тут дают себя знать пережитки ложных представлений о якобы существующем противоречии между переживанием и отношением к образу или, во всяком случае, отсутствие ясности в том, как это мнимое противоречие снимается.

Когда мы видим, а случается это, к сожалению, нередко, что актер старательно демонстрирует зрителям достоинства или недостатки изображаемого им лица, явно опасаясь, как бы зрители не заподозрили его в неопределенности позиции — разве это не пережиток «игры отношения к образу»? Стремясь показать, что изображаемое им лицо — образ «положительный», «отрицательный», «комедийный» и т. д., — актер (в отдельной сцене, эпизоде или в роли в целом) стремится выразить свое отношение, забыв о том, что без переживаний невозможно сколько-нибудь убедительное перевоплощение. Возникают штампы.

Часто приходится видеть и случаи обратного порядка. Тогда актер озабочен переживаниями как самоцелью. Он любит себя ими, и ему некогда заботиться о линии действий, о сюжете, о том, что происходит на сцене вокруг него. В результате, толкование роли и общественная позиция актера оказываются не выраженными, темперамент подменяется чувствительностью, приспособления делаются однообразными, образ получается бледный, лишенный развития, и опять неизбежно появляются штампы.

Все это говорит о том, что проблема слияния в одно целое переживаний роли с выражением своего к ней отношения отнюдь не устарела.

К. С. Станиславский дал руководящий принцип для решения всей проблемы подлинности переживаний актера на сцене в целом. Он уяснил то, в чем именно актер должен всегда оставаться только самим собой — гражданином своей Родины и слугой своего народа, выполняющим свой общественный долг сегодня, сейчас на сцене, в чем он не должен, не имеет права, «чтобы не умертвить свое искусство», в кого бы то ни было превращаться.

Ясность в этом важнейшем вопросе оказалась достигнутой после того, как Станиславский открыл, в чем именно и как актер действительно должен превратиться в образ, в чем он может и обязан подлинно переживать роль и что это означает практически.

Первое относится к трактовке роли, к ее построению; второе — к выполнению, практическому осуществлению этой трактовки. Связь и взаимозависимость между тем и другим оказались сложной, диалектической. К. С. Станиславский обнаружил ее в природе и в выразительных свойствах логики человеческих действий.

2

«Сценическая правда нашего направления, — писал К. С. Станиславский, — то, чему искренно верит артист. В театре надо верить. Каждое чувство должно быть или казаться подлинным. Рождается ли эта вера по детской доверчивости артиста и зрителя или благодаря реальному существованию того, во что веришь — безразлично. Даже сама ложь должна сделаться правдой в глазах артиста и зрителя для того, чтобы быть искусством»¹.

Эту же мысль высказал и А. Н. Островский: «Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет»².

И в том и в другом утверждении на первом месте стоит забота о зрителе. Зритель должен видеть целостную и полную жизнь образа; зритель должен верить в ее подлинность. Для того чтобы верил зритель, для этого должен верить и актер. Во что же и как он должен верить?

По самому смыслу слова «верить» — значит признавать действительно существующим, реальным, быть уверенным. Между тем актер на сцене находится всегда в среде условной; он знает, что все окружающее его — люди, предметы, отношения между людьми — все это условно, а не подлинно. Как же можно заставить себя верить в заведомую неправду? Тем более, точно в назначенный день и час и в заранее придуманную и сознательно предусмотренную неправду!

К. С. Станиславский подошел к этому вопросу как исследователь объективной истины. Не желая «полагаться на Аполлона», он стал искать разумные средства, которые содействовали бы возникновению этой «чудесной веры в заведомую неправду».

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 475.

² А. Островский, О театре, 1947, стр. 77.

Начал он с того, что стал изгонять со сцены все, что мешает вере артиста; на этом этапе поисков он старался возможно больше приблизить к правде, к подлинности все то, что окружает актера на сцене. Известные положительные результаты таким путем были достигнуты.

Но К. С. Станиславский не был удовлетворен ими; он видел, что во всех случаях величайшей условностью театра остается зрительный зал, присутствующие зрители, для которых существует сам театр. Значит, как бы ни были подлинны отдельные элементы оформления, в подлинность среды в целом актер на сцене поверить закономерно, разумно, логически не может. Слово опять остается «за Аполлоном»!

Продолжая свои искания, Станиславский стал изучать самого актера. Может быть, есть что-то в самом актере, за что можно ухватиться, как за подлинное? Внимание Станиславского обратилось к «элементам сценического творческого самочувствия». Искания эти опять дали положительные результаты, но и они не решали проблему в целом. Оказалось, что каждый «элемент», доведенный до совершенства в психотехнике актера, заметно содействует возникновению «чуда»; но любой из них дает настоящие плоды только если он доведен до совершенства. А как достичь этого совершенства? Психические процессы, взятые сами по себе, оказались слишком капризны, неустойчивы, пугливы и неопределенны, чтобы можно было положиться на них.

Верный своему реалистическому мироощущению и всегда преследуя конкретные творческие цели, Станиславский стал искать связи между неуловимыми психическими процессами и реальными, объективными фактами. На этом пути он пришел к открытию, решившему всю проблему в целом.

Искания в области субъективных переживаний стали на реальную материалистическую почву в учении о «физических действиях», т. е. в открытии психофизической природы действия, которое мы рассмотрели выше.

Воспитание в себе подлинных чувств изображаемого лица, его подлинных отношений к окружающему, его подлинных устремлений и интересов, подлинного течения его мыслей, его воображения и т. д., во-первых, если в каких-то отдельных случаях и приводит к положительным результатам, то чрезвычайно редко и ценой громадного труда; во-вторых, содержит в себе внутреннее противоречие: хорошо ли, если актер подлинно страдает на сцене, не должен ли он в моменты творчества наслаждаться, вопреки тому, что играемый им образ страдает? В-третьих, во многих случаях оно очевидно неприменимо: должен ли, да и может ли актер подлинно хотеть того, чего хочет изображаемое им лицо, если это лицо, например, отъявленный

мерзавец? Или — думать, чувствовать и т. д. то, что думает и чувствует он? Очевидно, нет.

Согласно здравому смыслу (т. е. без самовнушения и всяких чудес) верить можно только тому, что подлинно. Подлинными же на сцене не могут быть ни окружающие актера на сцене предметы, ни его чувства, ни его отношения, ни его интересы. Все это неизбежно и всегда лишь более или менее правдоподобно. Единственное, что может быть на сцене подлинным, — это «простые», «малые», «простейшие» действия актера.

Всякий сколько-нибудь одаренный актер в отдельные моменты переживает роль — это те моменты, когда он подлинно действует. Подлинно действовать, не переживая этого действия, невозможно — этот вопрос мы уже рассматривали, когда разбирали природу действия.

Вот актер по-настоящему, подлинно спросил о чем-то партнера; вот он объяснил ему что-то, опять-таки подлинно, по-настоящему; вот он подлинно угрожает ему, вот прячется от него, подкарауливает его, убеждает, предупреждает и т. д., вот он по-настоящему задумался, вот он «попался» и по-настоящему, подлинно выпутывается из якобы затруднительного положения и т. д. Ведь в действительности-то он, актер, вовсе не попался, вовсе не нуждается в ответе, вовсе не нуждается во всем том, чего он добивается; но он действительно, подлинно добивается того, что нужно не ему, а изображаемому им лицу.

Все эти действия, взятые в малом объеме, в их прямой и очевидной зависимости от ближайших конкретных обстоятельств и рассматриваемые как процесс достижения их непосредственной цели. Как таковые они могут быть, и действительно бывают, подлинными, несмотря на условность среды в целом. Ведь не только на сцене, но и в жизни люди совершают немало действий подлинно, по-настоящему, из которых одни вызваны условностями, другие заблуждениями, некоторые — сознательным стремлением ввести в заблуждение.

Общие, отдаленные, существенные интересы человека в зависимости от того, в каких условиях он находится, могут требовать самых разнообразных малых дел, и любое малое дело, будучи совершенно подлинным, может служить достижению бесконечно разнообразных общих целей, в том числе и таких, кому вовсе не нужно обязательно иметь именно ту, а не другую общую отдаленную цель для того, чтобы подлинно совершить то или иное действие малого объема логики действий.

Но, как об этом в своем месте уже говорилось, линия действий большого объема (например, сквозное действие роли)

состоит из де
в том, чтобы
таких дейст
логичными,
быть на с

Эта ис
венно пло
ниславский
графии, не
воспитани
ства, в той
нальная ст

Что о
противоест
грубо усл
ны живет
он предст
сообразно
значит, ч
возможност
действий

А от
плюс дей
сам собо
действия

Но
текст», а
из прир
лица к
дим у

Зде
ским ра
создани
вый ст
ния и
следня
средст
сознат

Н
ства,
лица?
ствен
того,
ность

состоит из действий малого объема. Значит, задача заключается в том, чтобы поведение актера на сцене сплошь состояло бы из таких действий малого объема, которые были бы подлинными, логичными, целесообразными. Они единственное, что может быть на сцене не условным, а настоящим, подлинным.

Эта истина оказалась необыкновенно проста и необыкновенно плодотворна. В поисках подлинности на сцене К. С. Станиславский открыл путь, лежащий не в археологии или этнографии, не в психологии и не в изощренных упражнениях по воспитанию своего «духа», а в самой природе актерского искусства, в той сфере, в которой вообще протекает вся профессиональная сторона актерской работы — в логике действий.

Что объективно происходит, когда кажется, что происходит противоестественное чудо, когда актер в вымышленных, иногда грубо условных, даже неправдоподобных обстоятельствах сцены живет естественной, правдивой «жизнью того лица, которое он представляет»? Происходит следующее: он логично, целесообразно действует в предлагаемых обстоятельствах, а это значит, что он подлинно действует, а потому имеет возможность верить, и действительно верит, в подлинность своих действий (может быть, сам того не замечая) — вот и все!

А отсюда прямой вывод: «Пусть актер создает действие плюс действенный текст, а о подтексте не заботится. Он придет сам собой, если актер поверит в правду своего физического действия»¹.

Но для того чтобы «создать действие плюс действенный текст», актеру необходимо, очевидно (это опять-таки вытекает из природы действия), понять логику действий изображаемого лица как объективно закономерную для него, как необходимую.

Здесь-то и нашли себе применение найденные Станиславским ранее приемы психотехники и вообще средства и способы создания реалистических спектаклей. Но все они приобрели новый смысл и новое значение. Они стали средствами нахождения и фактического выполнения логики действий образа, а последняя предстала главным и безгранично могущественным средством перевоплощения и переживания роли, достигаемых сознательно — на основе знания и изучения.

Нужно ли актеру разбирать во всех тонкостях мысли, чувства, отношения, настроения, хотения и вкусы изображаемого лица? Да, нужно. Но не для того, чтобы пытаться непосредственно жить этими чувствами, мыслями и отношениями, а для того, чтобы на основании их установить для себя с полной ясностью логику его действий и подлинно действовать согласно

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 603.

ей. Такая задача делает ясным содержание анализа и обеспечивает актеру сохранение своих идейных, принципиальных позиций.

Нужно ли стремиться к правдоподобию в среде, окружающей актера на сцене? Да, нужно. Но не для того, чтобы актер принял ее за подлинную, а для того, чтобы облегчить ему подлинное выполнение действий.

В беседах с мастерами МХАТ 13 и 19 апреля 1936 года К. С. Станиславский говорил: «Вы знаете, как войти в комнату? Вы знаете, что значит прийти и познакомиться?» Сколько нужно работать для того, чтобы научить актера «познакомиться»? Ведь надо помнить, что, приходя на сцену, актер забывает, как едят, пьют и сидят. Надо эту «тропинку» опять протоптать. Заставляешь его копаться в своей памяти: «Что значит прийти в чужой дом?» Если актер станет думать: «что я чувствую, когда прихожу в чужой дом?» — он попадет на штамп. А надо уберечь его от насилия. Но если вы спросите у актера: «Что бы вы сделали, если бы при таких обстоятельствах пришли в дом?»... «Я сделал бы то-то и т. д.»

«Действуя, он переживает. Ища действие, он уже живет. Кроме этого, если вы даже сыграли сегодня хорошо роль, правильно ее пережили, и я скажу вам: «запишите это, зафиксируйте», — вы этого не сможете сделать, потому что чувство зафиксировать нельзя. Поэтому надо запретить говорить о чувстве. Но зафиксировать логику действий и их последовательность вы можете. Когда вы фиксируете логику и последовательность действий, у вас явится и линия чувства, которую вы ищете»¹.

«Всякому искусству, — писал К. С. Станиславский, — нужна прежде всего непрерывная линия... Если прервется линия действия на сцене — это значит, что роль, пьеса, спектакль остановились»².

Эта «непрерывная линия» есть логика действий, взятая в объеме всей роли. Если все представления актера об образе переведены им в логику действий, если она построена на основе текста роли и пьесы в целом, если в ней выражено отношение актера к изображаемой действительности (в частности, к создаваемому образу), то оказывается решенным вопрос о единстве активного, ясного, определенного отношения к образу и переживанию роли.

Вы хотите в данной роли выразить свое отношение к образу. Допустим, вы пришли к убеждению, что лицо, в которое вам

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 667—668.

² К. С. Станиславский, Собр., соч., т. 2, 1955, стр. 309—310.

нужно перево-
довыми целями
вовсе не нужно
Достаточно ус-
это лицо в да-
жественно, од-
конкретно, лог-
перь на каждо-
ной вами пост-
ты делом — в
всем ее объеме
ции качеств об-
те заняты его
отношение, ко-
став и их пост-
но настолько,
дить зрителей
те их от усло-
они будут сле-
целями изобр-

Простота
щение. Она к
индивидуаль-
ния содержа-
ствий, без пу-

«Перевос-
том, чтобы у
жаєте себя п
ми сживается
настоящее, в

В сущно-
иное, как с
мого лица
подлинно ув-
переживать
ся от дел
(например,
звать ту или
(тут, мол, н
любить и т.
славского о
о чувстве»
Он пис
влекает

¹ К. С. С.
16 П. Ершов

нужно перевоплотиться, глупо, невежественно, одержимо бредовыми целями и т. д. Чтобы выразить это свое отношение, вам вовсе не нужно воспитывать в себе невежество, глупость и т. д. Достаточно установить, какие конкретные действия совершает это лицо в данных обстоятельствах, потому что оно невежественно, одержимо бредовыми идеями и т. д., т. е. какова конкретно логика его действий. Установив ее, совершайте теперь на каждом спектакле найденные вами действия в найденной вами последовательности подлинно — вы будете заняты делом — вы будете выполнять логику действий образа во всем ее объеме и вам некогда будет заботиться о демонстрации качеств образа, так же как и о его переживаниях. Вы будете заняты его делами, а дела эти сами воплотят ваше к нему отношение, коль скоро вы со своих позиций построили их состав и их последовательность. Вы будете переживать роль ровно настолько, насколько это необходимо для того, чтобы убедить зрителей в подлинности ваших переживаний. Вы отвлечете их от условности вашего превращения в образ, потому что они будут следить за вашими делами, следить за конкретными целями изображаемого вами лица, за его переживаниями.

Простота такого решения проблемы вовсе не есть ее упрощение. Она кажется упрощением, если игнорируется сложность индивидуальной логики действий образа и трудность построения содержательной, выразительной, оригинальной логики действий, без пустот, провалов и засорений.

«Перевоплощение, — писал К. С. Станиславский, — не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживается, что уже не знаете, «где я, а где роль?». Вот это настоящее, вот это и есть перевоплощение»¹.

В сущности своей переживание актером роли есть не что иное, как его увлеченность делами изображаемого лица (в каком бы объеме их ни брать!). Когда актер подлинно увлечен ими, — тогда он и переживает роль. Чтобы переживать роль, необходимо и достаточно не отвлекаться от дел изображаемого лица ни задачами самого актера (например, быть выразительным, понравиться публике, вызвать ту или иную реакцию и т. п.), ни переживаниями образа (тут, мол, надо страдать, тут радоваться, тут ненавидеть, тут любить и т. п.). На этом и основано утверждение К. С. Станиславского о том, что актерам нужно запретить «говорить о чувстве» и «заботиться о подтексте».

Он писал: «Увлекаясь физическими действиями, отвлекаешься от жизни своих внутренних, подсознательных

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 681.

сил природы. Тем самым предоставляешь им свободу действия и привлекаешь их в творческую работу»¹.

Если актер увлечен делами роли настолько, что на протяжении всего спектакля ничто не в состоянии отвлечь его от занятости ими, то он чувствует, думает, воображает — одним словом, переживает то и столько, что и сколько нужно переживать. Что именно и сколько? Это вопросы, имеющие теперь скорее теоретический, чисто познавательный интерес для психологии творчества, чем интерес практический.

Снижается ли этим требование полноты переживания? Отнюдь нет. Чтобы зритель видел, что актер живет «вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет», актеру достаточно вполне и целостно увлечься его делами.

Так и играли свои лучшие роли все величайшие актеры мира. Правда, в большинстве случаев и сами они и критики называли эту увлеченность другими словами: они говорили об увлеченности чувствами, переживаниями (любовью, страданиями) героя, об увлеченности его жизнью и т. д. Именно так, например, характеризовал игру Мочалова в роли Гамлета В. Г. Белинский. Но мы уже убедились выше в том, что все и всяческие переживания суть не что иное, как действие, как дела, понимаемые определенным образом.

В увлеченности действиями находит себе объяснение (в той степени, в какой это практически необходимо) то, что называется «интуицией», «работой подсознания», «творческой импровизацией вдохновения» и пр. Увлеченность делами образа делает актера изобретательным, побуждает работать его мысль, его воображение и фантазию, побуждает его искать и находить новые и неожиданные средства достижения цели, «приспособления», вынуждает актера действовать не формально, а так, как того требуют наличные обстоятельства «сегодня, здесь, сейчас». Увлеченность эта заставляет актера верить в подлинность даже и условных внешних обстоятельств.

Подтверждение этому можно видеть в окружающей жизни. Если человек, выполняя то или иное дело, во всех мелочах и формально следует указаниям инструкции, если он не проявляет инициативы и изобретательности в способах, если он не находит новых способов, а тем более не ищет их, то это может служить неопровержимым доказательством того, что он не увлечен делом. Такой человек охотно видит неосуществимость его дела, отсутствие реальных, объективных средств и условий для его выполнения.

Человек, увлеченный делом, наоборот, верит в осуществимость, иногда даже и объективно неосуществимого дела. Когда

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма. стр. 637.

да увлечение пр
своей веры. но
кономерна и ес
хвататься за со
не соответству

Таким обра
результате под
ними, с другой
влечет за собой
побуждают акт
развитии своем
тики действий
ность. Вера эта
вратившись в у
и ту веру, кот
смысл. Послед
иллюзий или с
ния «малых»,
лями этих дейс
знания условн
мативно услов
да мешает ак

Здесь как
ведениями «ис
ния». «Искус
выявления пе
ции, которая
ную и «выраз
переживаний
выявления.

«Искусст
Более того, в
глубокая су
Когда п
К. С. Стани
как неожида
ментами вдо
бе отчета в
ность вопро
увлечен. Это
ясность тра
сверхзадачи

Зная, ч
ми образа,
о важности
дел, из кото
16*

да увлечение пройдет, он, вероятно, поймет необоснованность своей веры, но в момент увлечения она объективно вполне закономерна и естественна. Так, утопающему естественно хвататься за соломинку, хотя объективно соломинка, очевидно, не соответствует целям утопающего.

Таким образом, переживание, с одной стороны, возникает в результате подлинного выполнения действия и в единстве с ними, с другой стороны, увлеченность этими действиями сама влечет за собой пробуждение интуиции и подсознания, которые побуждают актера действовать. Весь этот развивающийся и в развитии своем обогащающийся процесс протекает в сфере логики действий и обоснован он верой в их объективную подлинность. Вера эта вполне правдоподобна и естественна. Но, превратившись в увлеченность, она оказывается способной вызвать и ту веру, которая не укладывается в рассудочный здравый смысл. Последняя есть, следовательно, не чудо, не результат иллюзий или самовнушения, а следствие подлинности выполнения «малых», «простых» действий, следствие увлеченности целями этих действий. Увлеченность эта отвлекает актера от осознания условности того, что на сцене даже и откровенно, примитивно условно. Поэтому, между прочим, рассудочность всегда мешает актерскому творчеству «школы переживания».

Здесь как раз и проходит граница между лучшими произведениями «искусства представления» и «искусством переживания». «Искусство представления» настолько дорожит формой выявления переживаний, что не допускает живой импровизации, которая может сломать любую, самую красивую, изящную и «выразительную» форму; раз навсегда найденную форму переживаний оно предпочитает свободе их непосредственного выявления.

«Искусство переживания» не возможно без импровизации. Более того, в известном смысле именно в импровизации самая глубокая сущность и душа этого искусства.

Когда природа переживаний актера не была раскрыта К. С. Станиславским, увлеченность делами образа возникала как неожиданный «дар Аполлона». Актер дорожил такими моментами вдохновения, пуще всего берег их, но, не отдавая себе отчета в их происхождении, легко упускал из виду важность вопроса о том, какими и именно делами героя он увлечен. Это обстоятельство мстило за себя — возникала неясность трактовки, неопределенность сквозного действия и сверхзадачи.

Зная, что переживание заключается в увлеченности делами образа, и только в ней, актер неизбежно приходит к выводу о важности, даже о решающей роли конкретного состава тех дел, из которых должно состоять его поведение в роли. Теперь

оказывается, что важно быть увлеченным такими его делами, увлеченность которыми логически повлечет за собой увлеченность следующими, которые служат достижению сверхзадачи роли и, следовательно, составляют сквозное действие. Только найдя в роли ее сквозное действие, актер обеспечивает возможность построить непрерывную линию увлечений делами образа.

Теперь актер уже не удовлетворится тем, что в данной сцене, в данном диалоге, на данном тексте он прост и правдив. Он удовлетворится лишь тогда, когда будет уверен, что это та самая правда и та самая простота, которые выражают сущность образа, когда он сможет быть простым и правдивым на протяжении всей роли, когда каждое его действие будет дополнять и уточнять верную характеристику образа.

Зная, что все дела образа характеризуют этот образ так, как того хочет актер, он может с полным увлечением выполнять их подлинно, и у него нет оснований от них отвлекаться. Увлекаясь ими, он выполняет свою человеческую гражданскую задачу, свою личную субъективную цель, ради которой он занимается искусством — свою сверх-сверхзадачу.

Открыв природу переживаний актера в логике действий малого объема, К. С. Станиславский должен был прийти, и действительно пришел, к уточнению вопроса о значении логики действий большого объема, т. е. к уточнению места и значения сквозного действия и сверхзадачи.

Сверхзадача артиста выражается в том, как он понимает, как он толкует роль в целом: толкование роли возникает и формируется в замысле, а замысел уточняется и конкретизируется в построении роли, в ее плане или партитуре.

Все эти понятия приобретают ясный и объективный смысл, когда рассматриваются в единстве с логикой действий, но логика действий берется теперь в большом объеме. В этом большем объеме она есть логика действий артиста, утверждающего свою идею (точнее — свое понимание идеи автора), преследующего свою общественно значительную, «большую», по выражению К. С. Станиславского, цель. За эту свою цель он борется на сцене, выполняя логику действия образа, ибо он понял ее так, что она нужна ему для утверждения его, артиста, идеи.

От подлинности малых дел зависит подлинность переживания актера в каждый данный текущий момент его пребывания на сцене; от содержания логики действий в большом объеме

Каждое художественное произведение индивидуальную форму, и ею это произведение (Это, разумеется, могут быть посвя-

К. С. Стан

зависит содержание сценического образа в целом, его убедительность, его типичность, его яркость.

Пока К. С. Станиславский не разработал принцип сверхзадачи актера, вопрос о трактовке роли, о «решении» образов спектакля оставался почти не выясненным. Вопрос о том, каков будет сценический образ, если актер будет органично, правдиво переживать роль, вопрос об идейно-художественном результате применения психотехники (а значит, и об общественной значимости образа) предоставлялся чистой интуиции, подсознанию, вдохновению артиста.

Иногда верная трактовка действительно возникает стихийно — то ли от чистой интуиции, то ли от «случайного попадания», то ли от совпадения качеств образа и личных устремлений актера. Но «случайности не могут быть основой искусства», мы уже приводили эти слова К. С. Станиславского. Поэтому он должен был прийти и пришел к признанию необходимости сознательной сверхзадачи и, следовательно, сознательной, осознанной трактовки роли. В этом он следовал своему принципу: «Бессознательное через сознательное — вот лозунг техники нашего искусства»¹.

Значит, трактовка должна существовать в замысле актера, она должна быть выверена, обдуманна, взвешена. Только такая трактовка есть, очевидно, трактовка сознательная.

Но забота о трактовке роли есть в то же время и забота о перевоплощении. Если неизвестно, каким должен быть образ, чем он замечателен, что в нем поучительно и интересно, для чего показывать его зрителям, то делается неопределенной и задача перевоплощения.

Таким образом, переживание требует верной трактовки, и верная трактовка помогает переживанию и только в нем обретает убедительность.

Отсюда чрезвычайная важность вопроса о построении замысла и о нахождении верной трактовки роли в актерском искусстве.

Замыслом произведения искусства, в собственном смысле слова и в любом роде искусства, можно считать лишь такое представление о будущем произведении, в котором идея художника слита в одно целое с представлениями о средствах ее воплощения.

Каждое художественное произведение имеет свою идею, индивидуальную и во всех оттенках ее содержания неповторимую, и ею это произведение в первую очередь характеризуется. (Это, разумеется, не исключает того, что многие произведения могут быть посвящены одной и той же теме и утверждать одну

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 469

и ту же основную мысль — общую им всем идею.) Но идея того или иного произведения искусства вне средств ее выражения есть голая и пустая абстракция. Все индивидуально особенное, что характеризует произведение искусства со стороны его содержания, все это неотделимо от средств воплощения этой идеи.

Замысел, как единство отвлеченной общей мысли и представлений о средствах ее воплощения, может быть в разной степени конкретен. Чем конкретнее художник представляет себе средства воплощения своей идеи, тем соответственно яснее и сама эта идея.

В замысел живописца входят зрительные представления; в замысел музыканта — музыкальные, звуковые представления; в замысел архитектора — пространственные, объемные представления; в замысел поэта — речевые, словесные образы и представления. Все эти представления оформляют, потенциально объективируют мысль и идею художника.

Замысел актера подобным же образом есть единство идеи с представлениями о поведении, т. е. о логике действий. Это вытекает из специфики его рода искусства. Вне этого условия замысел актера не может быть замыслом профессиональным, замыслом произведения актерского искусства в собственном смысле слова.

Формирование замысла — это конкретизация, уточнение, обогащение и уяснение первых предварительных представлений о будущем образе. Здесь, как и во всех других искусствах, конкретизация средств воплощения есть в то же время и конкретизация идеи, мысли, сверхзадачи художника.

Значит, трактовка роли и толкование образа в актерском искусстве протекает и в кругу вопросов логики действий; если вопросы трактовки роли, актерского замысла и выходят за пределы этого круга, то только с тем, чтобы вновь возвратиться в него. В своем искусстве актер должен мыслить «образами действий» или «представлениями о поведении».

К. С. Станиславский стремился к тому, чтобы такое мышление было привычкой актеров, их «второй натурой». Поэтому он и требовал от актера знания всех оттенков и всех тонкостей «языка действий» — логики действий. Всем этим К. С. Станиславский ставил актера в равное положение с художниками других специальностей.

Но мышление образами в каждой художественной профессии обладает своими особенностями. Так, композитор, желая выразить определенную идею, свободно выбирает для этой идеи надлежащую музыкальную форму и далее в пределах этой формы использует выразительные средства музыки по сво-

ему усмотрению. Живописец для воплощения своей идеи выбирает подходящую натуру, и в выборе натуры он может быть опять-таки совершенно свободен. Также драматург может быть свободен в выборе сюжета, необходимого ему для выражения его идеи.

Конечно, свобода эта может быть в разных случаях большей или меньшей. Она, в частности, может быть весьма ощутимо ограничена заданием, которое художник иногда сам на себя берет или которое ему дано. Так, архитектор проектирует не вообще «произведение архитектурного искусства», а определенное здание — школу, клуб, театр и т. д. Писатель и живописец могут иметь задание в виде определенной натуры или определенного (например, исторического) сюжета.

Актер в этом отношении находится в особом положении. По роду своей профессии, он всегда связан определенным и весьма конкретным заданием. Задание это — роль. Без роли актеру нечего делать. Зависимость актерского искусства от драматургии придает процессу формирования замысла в этом искусстве особенность, которая присуща, впрочем, и другим «исполнительским» искусствам.

Имея в голове своей идею и подбирая выразительные средства, которые могли бы воплотить ее, актер не может свободно пользоваться представлениями о логике действий, которые придут ему на ум и которые, может быть, даже очень точно соответствуют его идее. Он связан пьесой и ролью. Он вынужден искать нужную ему логику действий прежде всего в роли и в пьесе. Это, естественно, ограничивает его и в выборе идеи.

Но «исполнение» роли, пьесы или партии не есть только осуществление того, что в них заранее и до конца предусмотрено. Всякое исполнение всегда есть плохая или хорошая, верная или неверная, обогащающая исполняемое или обедняющая его трактовка, т. е. толкование с тех или иных позиций.

«Поэт или художник, — писал Н. Г. Чернышевский, — не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если бы хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении»¹. Не может не относиться это и к актеру.

Значит, чтобы найти верную трактовку роли, нужна верная сверхзадача артиста, и процесс формирования замысла заключается в том, что, с одной стороны, актер свою сверхзадачу (свою мысль, свою идею) вкладывает в роль, с другой — ее же, свою идею (мысль, сверхзадачу), обосновывает.

¹ Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. 1, 1950, стр. 157—158

ва е т ролью, т. е. ищет ее, разыскивает в роли, как сверхзадачу и идею с а м о й роли. При этом его, актера, сверхзадача и идея неизбежно претерпевают некоторые изменения, приспособливаются к роли, а сама роль предстает как роль, определенным образом понятая, трактованная с определенным приговором над ней актера.

В итоге актер убежден, что данную роль можно и нужно понимать т о л ь к о так. Для актера это толкование делается единственно верным — сущностью роли, заданной автором пьесы, хотя в действительности это толкование создано актером, актер нашел его ■ пьесе потому, что вложил в нее свое воображение, свою творческую мысль, свою волю, свою идею.

Достаточно яркими примерами могут служить образы, созданные актерами МХТ в ранних постановках пьес А. П. Чехова «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1904). Как известно, Чехов иначе понимал их, чем актеры и режиссура МХТ, но актеры были уверены в том, что они верно их трактуют, что так, как они играют, так именно и нужно играть, так они и написаны автором.

А. Д. Дикий, ставя «Мещан» М. Горького в Малом театре (1946), объективно воплощал свое индивидуальное понимание образов, свою трактовку; но субъективно он был уверен в том (и неоднократно заявлял об этом), что воплощает мысли и идеи автора. Он считал, что его толкование образов вполне соответствует замыслу автора.

Таким образом, в сценическом искусстве «замысел» есть сложное единство, в котором слиты в одно целое: идея (намерение, сверхзадача) актера и идея (намерение, сверхзадача) автора, а это единство в свою очередь слито с представлениями о логике поведения образа. Построение замысла есть, в сущности, нахождение именно этого чрезвычайно сложного единства.

Вначале все его составные части существуют отдельно. Это сверхзадача актера — его общие идейные устремления и его знания жизни вообще; далее, накопленные им знания выразительных средств, какими он, как актер, располагает; далее, некое общее представление о сверхзадаче автора, возникшее в результате общего знакомства с его творчеством и, в частности, с данной пьесой и данной ролью; наконец, сама эта пьеса и роль, т. е. текст роли с репликами партнеров и ремарками. Все это, разрозненное, неопределенное и общее, должно быть приведено к единству, определенному и конкретному.

Практически такое единство создается в процессе изучения драматургического материала.

Патетическая роль и роль
называет 1.
своему герою
гих его слов
жен герой
для этого
производит к
роли, а в е
выразить а
Но ана
две стороны
поведения
положных
ная с маль
их в роли
более круп
Это — синт
лизом — т
ствуют ли,
сту роли м
ному пред
Ф. Эн
собою сто
Так и в ак
и анализ
но для это
тика, жиз
рые умоз
«Нел
вносить
доказыва
Для
са, роль,
Поиски
вий изоб
поиски
во фраз
«Яв
«Общее
отдельн
(частич
1 Ф
2 Т
3 В

Постепенно разбирая все глубже и все подробнее свою роль и пьесу в целом, актер все конкретнее и все яснее устанавливает для себя, почему именно эти слова автор дал своему герою, что значит каждое из них в контексте других его слов и слов его партнеров, что, следовательно, должен герой делать этими словами и что он должен для этого делать без слов. Таким образом, анализ пьесы приводит к уяснению логики поведения действующего лица — роли, а в единстве с ней — к уяснению идеи, которую хотел выразить автор, к уяснению его сверхзадачи.

Но анализ связан здесь неразрывно с синтезом — это две стороны единого процесса изучения роли. Поиски логики поведения образа в целом происходят как бы с двух противоположных концов. С одной стороны, путем индуктивным. Начиная с малых, частных, «простых» дел, изучая и устанавливая их в роли одно за другим и сливая малые дела во все более и более крупные, актер идет к охвату единой логики всей роли. Это — синтез. С другой стороны, синтез уравнивается анализом — постоянной проверкой результатов слияния: соответствуют ли, и насколько соответствуют, устанавливаемые по тексту роли малые дела и частные действия общему предварительному представлению о сверхзадаче роли. Это путь дедуктивный.

Ф. Энгельс писал: «Индукция и дедукция связаны между собою столь же необходимым образом, как синтез и анализ»¹. Так и в актерском искусстве синтез уравнивается анализом и анализ — синтезом. «Простое» должно вести к «сложному», но для этого «сложное» должно проверяться «простым». Практика, жизнь неизбежно вносят поправки в самые верные и мудрые умозрительные построения «общего».

«Нельзя, — писал Энгельс, — конструировать связей и вносить их в факты, а надо извлекать их из фактов и, найдя, доказывать их, насколько это возможно, опытным путем»².

Для актера такими «фактами» являются прежде всего пьеса, роль, ее текст, состоящий из реплик, фраз, слов и ремарок. Поиски в роли ее сквозного действия — единой логики действий изображаемого лица в объеме всей роли — это и есть поиски в множестве отдельных явлений, выраженных автором во фразах, словах и ремарках, их единой сущности («связей»).

«Явление есть проявление сущности»³, — писал Ленин. «Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое об-

¹ Ф. Энгельс, Диалектика природы, 1950, стр. 180.

² Там же, стр. 73.

³ В. И. Ленин, Философские тетради, стр. 148.

щее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д.»¹.

То, что «общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы» и то, что «отдельное не полно входит в общее» имеет для нас особо важное значение. Эти «приблизительность» и «неполнота» объясняют трудность нахождения в «явлениях» — во фразах и словах роли — их единой сущности. Поэтому всякое словесное определение «идеи пьесы», «сквозного действия» роли и т. п. всегда есть лишь приблизительно верное определение, определение неполное или, вернее, полное определение лишь субъективно (для самого актера).

Поэтому, находя в «явлениях роли» ее сущность, актер так или иначе (верно, неверно, глубоко, поверхностно и т. д. — в разных степенях) неизбежно трактует в широком смысле этого слова роль. Поэтому, наконец, задача его заключается в том чтобы как можно глубже и вернее раскрыть сущность роли, в частности, каждой реплики, каждой фразы текста.

Гегелю принадлежит меткое сравнение: он говорит, что если глаза называют зеркалом души, то произведение искусства должно обладать «тысячью глаз»; каждая его деталь, каждый штрих — все в нем должно быть «зеркалом души», т. е. воплощать сущность. Если художник, — пишет Гегель, — «берет образцом природу и ее создания вообще, берет образцом существующее, то он делает это не потому, что природа создала предметы его изображения вот такими-то, а потому, что она их создала надлежащим образом»².

Подобно этому, роль актер должен играть так, а не иначе, не потому, что она так, а не иначе написана, а потому, что она написана автором надлежащим образом. В этом актеру нужно убедиться; последнее, очевидно, невозможно без изучения роли и пьесы в целом и без знания действительной жизни, отображенной в пьесе.

Роль, которую актеру надлежит сыграть, для него, в некотором роде, подобна «натуре», которая стоит перед живописцем, «натуре» чрезвычайно сложной и своеобразной. Живописец только в том случае воплотит свою идею на полотне, если он покажет ее, эту идею, как сущность изображенной им натуры — так, как если бы натура сама говорила за него, и именно то, что он хочет сказать.

Но задача актера сложнее и ответственнее. Натура живописца — явление природное; сущность этого явления обнару-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 38, стр. 163.

² Гегель, Соч., т. XII, 1938, стр. 168.

живается стихийно; поэтому живописец волен опускать то в натуре, что может отвлечь зрителя от ее сущности, волен даже вносить «поправки» в натуру, выбирать угол зрения, освещение, ракурс и т. п. «Натура» же актера — пьеса и роль — сами суть произведения искусства. Поэтому изучение «натуры» актером требует определенного метода — соблюдения условий, которые могут помочь нахождению сущности роли и облегчить построение верного замысла и которые могут предохранить его от ошибок — от искажения его «натуры».

Условия эти тесно связаны друг с другом. Они таковы: Во всем, что дает актеру драматург, в каждом слове текста, искать логику действий. Устанавливая, что в каждый данный момент объективно делает действующее лицо, актер устанавливает сущность происходящего в этот момент, одновременно определяя и средства воплощения этой сущности. Если актер выполняет это условие, то он строит замысел как единство идеи и средств ее выражения.

Для того чтобы найти в материале роли логику действий, нужно видеть в пьесе (так сказать, «просматривать через пьесу») изображенную в ней действительную жизнь. Станиславский называл это условие «реальным ощущением пьесы и роли».

В пьесе можно видеть **о т о б р а ж е н и е** жизни, но можно видеть и **о т о б р а ж е н н у ю** жизнь. Первое видение ориентирует актера на воплощение того, как автор отобразил действительность, как он воспринимает ее. Второе — концентрирует внимание актера на самой действительности, избранной автором, на том, что изображено в пьесе. Стремясь по тексту роли распознать действительность, послужившую драматургу «натурой», актер попутно уясняет себе точку зрения автора, его подход к «натуре». При этом делается ясно, что в тексте роли дано не все происходившее «в натуре», что, следовательно, актеру необходимо восполнить неизбежные пробелы и недоговоренности.

При таком подходе к тексту у актера возникает множество вопросов о том, как действительно «происходило» все то, о чем сказано, экономно рассказывает пьеса; только тогда актер начинает по-настоящему ценить и изучать текст роли; в изучение пьесы втягивается воображение актера, и сам разбор ее делается процессом творческого воссоздания действительности, изображенной автором.

Лучшим доказательством тому, что в пьесе нужно видеть прежде всего реальную, действительную жизнь (а потом уже стиль, жанр и манеру ее изображения писателем), могут служить свидетельства самих драматургов.

Так, А. Н. Островский утверждает: «Драматический писатель менее всего сочинитель, он не сочиняет, что было, — это

дает жизнь, история, легенда; его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе...»¹.

А. С. Грибоедов пишет почти то же: «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Вот моя поэтика»². Н. В. Гоголь говорит о себе: «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных... Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения»³.

Таким образом, первые два условия верного построения замысла роли приводят к третьему, решающему условию. Оно заключается в том, что для понимания объективной сущности событий действительности, отображенных в пьесе, необходим верный метод познания, передовое научное мировоззрение.

Здесь нет необходимости, да и возможности излагать теорию познания диалектического материализма и его основные черты. Необходимо лишь отметить, что все его черты находят полное применение в изучении актером роли и пьесы.

П. Лафарг писал о К. Марксе: «Он видел не только поверхность, он проникал вовнутрь, он исследовал составные части в их взаимодействии и в их взаимном противодействии. Он изолировал каждую из этих частей и прослеживал историю ее развития. После этого он переходил от вещи к ее обстановке и наблюдал действие последней на первую и обратно. Он возвращался затем к возникновению объекта, к его изменениям, эволюциям и революциям и доходил до его самых отдаленных действий. Он видел перед собой не отдельную вещь для себя и в себе, без связи с окружающим, а целый сложный, вечно движущийся мир»⁴.

Здесь речь идет о глубоком и строго научном исследовании сложнейших процессов общественного развития.

Задача актера, разумеется, несравнимо скромнее; но, думается, в идеале актер все же должен стремиться к тому, чтобы также требовательно и строго изучать роль. Тогда он придет к пониманию того, что объективно делает и в объеме всей пьесы и в каждое мгновение своей сценической жизни то лицо, образ которого он должен создать. Знание объективной

¹ А. Н. Островский, О театре, «Искусство», 1947, стр. 165.

² А. Грибоедов, Собр. соч., 1945, стр. 482.

³ Н. В. Гоголь, Авторская исповедь. «О литературе», 1952, стр. 234.

⁴ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», 1933, стр. 206.

сущности лица неизбежно будет знанием его общественной позиции, его роли в общественной жизни, т. е. вынудит актера самого так или иначе отнестись к этому лицу и изучать его с интересом и с пристрастием.

Если интересы актера прогрессивны, тем более если они вытекают из его научного мировоззрения, то здесь объективный подход сливается в одно целое с субъективным пристрастным отношением. Идейные устремления актера будут требовать строго объективного подхода к роли, а объективное ее изучение будет подкреплять и развивать идею, которую актер хочет выражать и утверждать своим толкованием роли.

Замысел можно считать созревшим, готовым, т. е. практически осуществимым, только тогда, когда актер точно и совершенно конкретно знает, что, почему и зачем делает создаваемый им образ в каждое мгновение его пребывания на сцене, когда актеру совершенно ясна логика действий образа, в каком бы объеме он ее ни брал.

Но в таком качестве «замысел» уже не вполне правомерно называть этим словом, он превращается постепенно в партитуру роли, которая, очевидно, может быть готова только тогда, когда роль уже идеально сыграна.

4

Всякий разумный человек приступает к тому или иному делу не иначе, как стремясь к определенному, заранее предусматриваемому результату.

Из этой бесспорной истины иногда делается следующий вывод: работа над спектаклем, а значит и работа актера над ролью, должна состоять из двух отдельных этапов или периодов. Первый — формирование замысла, второй — работа по его осуществлению. В течение первого периода сочиняется в воображении или умозрительно будущий спектакль и будущие образы; в течение второго — актеры подводятся к этому, заранее сочиненному результату. При этом нередко возникает вопрос, сколь длителен должен быть первый период и сколь длителен второй.

Почему такой вопрос возможен только в области театрального искусства и не ставится в других искусствах — в художественной литературе, в живописи, в музыке? По той простой причине, что если, например, писатель написал не то, что следовало, не так, как следовало, то, очевидно совершенно безразлично, сколько дней или часов или лет он готовился писать и сколько писал; важно, что он готовился, очевидно, не достаточно. Это же относится и к живописцу, и к архитектору, и к композитору — от каждого зритель и критик вправе требовать,

чтобы он думал (строил в голове своей результат) ровно столько, сколько нужно, чтобы результат этот был хорош. Гений думает стремительно и находит верные решения мгновенно, и никому не приходит в голову заставлять его думать дольше; бездарный может думать бесплодно годами и десятилетиями. Поэтому, очевидно, нет никакого практического смысла во всех этих искусствах делить творческий процесс на отдельные этапы замысливания и осуществления, а тем более регламентировать их длительность. Совершенно ясно, что каждому художнику нужно думать; тогда и столько, когда и сколько того требует создаваемое им произведение.

Вопрос об отдельных этапах творческого процесса в театральном искусстве возник, вероятно, потому, что искусство это есть искусство коллективное, и то, что в других искусствах — вопрос индивидуальных свойств дарования художника, то в театральном искусстве дело целого коллектива, внутри которого должно быть найдено взаимопонимание.

Вопрос этот не ставился, пока трактовка ролей целиком предоставлялась интуиции и творческому чутью актеров. Возник он вместе со спектаклями «единой воли», т. е. в связи с возникновением «театра режиссера» (точнее было бы называть его «театром режиссерской диктатуры»). В таком театре режиссер в тиши кабинета, наедине с макетом, сочинял спектакль. Это был «процесс формирования замысла». Потом он отдельно «осуществлялся» — режиссер приходил в театр и, не считая иногда даже нужным посвящать кого-либо в свои замыслы, «ставил» спектакль. Он компоновал оформление, авторский текст, свет, костюмы, музыку, поведение актеров так, как того требовал его «замысел».

Так возникло впервые механическое деление процесса создания спектакля на отдельные этапы. В столь грубой форме это деление перестало существовать вместе с обнаружением несостоятельности диктаторского «театра режиссера» вообще. Но отголоски или пережитки этого извращения природы театрального искусства дают себя знать и по сей день. Они сказываются в том, что формирование замысла спектакля и образов рассматривается иногда как привилегия режиссера. Режиссер дает трактовку — актеры обязаны воплотить ее. Как, каким образом — это их дело.

Стоя на таких позициях и чувствуя их шаткость, подобные режиссеры нередко тянутся к «работе с актером» и даже объявляют ее своей прямой обязанностью. Но это не меняет сути дела: оставаясь по существу «сочинителями замыслов», т. е. умозрительно представляемого результата, они превращают «работу с актером» в сложную процедуру пересадки из своей

головы в головы актеров все того же сочиненного заранее результата.

Эту процедуру постепенного порабощения актера называют иногда по недоразумению «процессом формирования замысла».

Режиссер — деспот, режиссер — «автор спектакля» является здесь в виде режиссера — лектора, смотрящего на актера, как на школьника, как на птенца, который неминуемо погибнет, если его не подкармливать продуктами глубокомысленного «режиссерского мышления».

Процесс формирования замысла и процесс его осуществления в любом искусстве — суть процессы, неразрывно связанные друг с другом в одно целое. Диалектическое чередование моментов того и другого в едином подлинно творческом процессе не дает основания делить его на отдельные этапы или периоды. Изъять из творческого процесса, на любой его стадии и на любом этапе, моменты мышления — значит, сделать его бессознательным, механическим; изъять моменты осуществления — значит, лишить его конкретности, лишить практического содержания. Все это, разумеется, отнюдь не исключает того, что замысел предшествует его осуществлению. Речь идет лишь о том, что связь между ними в творческом процессе гораздо сложнее, чем это кажется при формально логическом, метафизическом подходе к вопросу.

В работе Мао Цзэ-дуна «Относительно практики» даны общие положения, которые проливают свет на рассматриваемый нами вопрос. Мао Цзэ-дун пишет: «В практике изменения природы, так и в практике изменения общества редко бывает, чтобы первоначально выработанные людьми идеи, теории, планы и проекты претворялись в жизнь без малейших изменений... В ряде случаев только после многократных неудач удается устранить заблуждение, удается достичь соответствия с закономерностями объективного процесса и, таким образом, удается превратить субъективное в объективное, т. е. на практике добиться ожидаемых результатов... Практика — познание, вновь практика — и вновь познание, — эта форма в своем циклическом повторении бесконечна, причем содержание циклов практики и познания с каждым разом поднимается на более высокую ступень. Такова в целом теория познания диалектического материализма, таков взгляд диалектического материализма на единство знания и действия»¹.

Работу над ролью нельзя начинать без плана, без замысла, но отсюда не следует, что ее можно начинать с построений в

¹ Мао Цзэ-дун, Избранные произведения, т. 1, 1952, стр. 523, 524 и 528.

своей голове окончательного, точно и подробно разработанного плана. Заранее сочиненный, окончательный и подробный план в художественном творчестве вообще, а в коллективном искусстве театра тем более, не может быть верен, а ошибочный, «навязанный», деспотический план невозможно осуществить в искреннем переживании и перевоплощении.

Значит, работа начинается с предварительного, предполагаемого плана, рассматриваемого как возможный вариант. План этот есть наметка, контурный эскиз замысла, некоторая ориентировочная схема трактовки роли — и все, и не больше. Он дает актеру возможность практически проверить что-то существенное из своих предварительных представлений об исполнении роли. Проверка эта либо подтвердит правильность этих представлений и тогда дополнит, обогатит и уточнит их, либо опровергнет их и тогда натолкнет на другие представления, которые опять нужно проверять практикой.

Таким образом каждая репетиция, от первой до последней, начинается с замысла, с плана, и каждая кончается возникновением нового замысла, нового плана. Это «новое» развивает, конкретизирует и уточняет «старое», поднимает его на более высокую ступень. Так, замысел актера строится на протяжении всей работы над ролью, и актер в формировании замысла остается свободен от навязанных, предвзятых, ограничивающих его воображение, предварительных умозрительных построений. По пятам за процессом формирования замысла, обогащая его, идет процесс его осуществления, и этот процесс также протекает в течение всей работы над ролью.

Для того чтобы мысль актера была творчески плодотворной, она должна быть конкретной и развиваться в едином направлении. А это значит, что она должна возвращаться от абстрактных умозаключений и отвлеченных понятий, от мечтаний и идеальных представлений к жизни, к реальному, конкретному и практически «сегодня, здесь, сейчас» осуществимому. Именно это и дает практика — обязанность немедленного осуществления того, что сегодня, сейчас доступно реализации.

Если в работе над ролью актер не отрывается от действительности, если самые смелые мечтания свои об образе он связывает с реальными средствами своего искусства, то тем самым актер идет к слиянию в одно целое замысла, плана и партитуры роли с тем, что он действительно делает на сцене. Когда актер приходит к такому слиянию, то зрители, видя жизнь образа, видят и замысел актера, его трактовку роли, его идею. Но теперь они воспринимают эту идею не как отвлеченное понятие, не как намерения актера, а как действительную сущность созданного им образа.

Не так же ли и великие живописцы заставляют «натуру» говорить за себя? Когда вы смотрите на полотна Рембрандта, Веласкеса, Репина, разве не видите вы прежде всего сущность изображенных лиц и разве не в ней именно заключается замысел художника?

Известно, что К. С. Станиславский в последние годы своей жизни совершенно отказался от «застольного периода» и считал возможным начинать репетиции пьесы до того, как актеры изучат ее, чтобы изучать ее не до практических репетиций, а в процессе этих репетиций. На первый взгляд эта парадоксальная мысль Станиславского умаляет роль замысла и трактовки; в действительности она, наоборот, утверждает их.

То, что Станиславский пришел к столь смелому выводу на основе многолетней режиссерской и педагогической практики, показывает, какое чрезвычайно большое значение он придавал свободе актера от всяких предвзятых, поверхностных и скоропелых представлений о результате. Всю свою жизнь борясь со штампами в актерском исполнении ролей, он пришел к выводу о необходимости бороться также и со штампами в замыслах, в трактовках и толкованиях драматургического материала.

На первом этапе работы над спектаклем лишить актера текста пьесы и дать ему лишь некоторые, совершенно конкретные сведения о сюжете, требовать действия в этих, данных, предлагаемых обстоятельствах — это значит поставить актера перед необходимостью обращаться за помощью не к традиции, не к жанру, не к форме спектакля, не к своим актерским навыкам, а к самой жизни, т. е. лишить его штампов толкования и заставить его искать свое, ему, актеру, свойственное решение, пусть поначалу самое ориентировочное и предварительное.

Когда после этого он будет вчитываться в пьесу, семена ее упадут, так сказать, на взрыхленную, подготовленную почву. Теперь он, во-первых, по-новому воспримет саму пьесу, гораздо более конкретно и реально, чем при чтении без всякой практической подготовки, во-вторых, он увидит возможности разных трактовок, разных толкований каждой отдельной сцены, каждого эпизода. Это заставит актера выбирать наиболее верное решение, а для этого ему придется думать, взвешивать, сопоставлять, фантазировать и т. д.

При таком подходе актера к работе над ролью чрезвычайно возрастает ответственность режиссера и требования к нему, как к художнику особой творческой профессии. Но к этому вопросу мы обратимся в следующем и последнем из наших очерков.

Сейчас мы его опускаем, чтобы не слишком отвлекаться от взятой темы.

Замысел роли, ее партитура, а значит, и толкование и исполнение ее есть своего рода равнодействующая двух сил. Одна из них — роль, т. е. «натура», черты которой воспроизведены драматургом с его идейными устремлениями; другая — идейные устремления актера, вытекающие из его мировоззрения, культуры, знаний, вкусов и т. д. Самые благие идеи и намерения актера могут оказаться неосуществимыми, если в его распоряжении нет надлежащей роли, и самая лучшая роль может на сцене лишиться всех своих достоинств. «При дурном исполнении все пьесы равны»¹, — писал А. Н. Островский.

Первая из этих зависимостей общеизвестна и общепризнана. Вторая, наоборот, нередко забывается. Актеру, ленивому, лишенному воображения и смелых идейных устремлений, наиболее удобным способом оправдать любую свою неудачу представляется ссылка на слабость роли и на ведущую роль драматургии... Такого актера позволительно спросить: а что вы сделали с этой ролью? Что вы внесли в нее, чтобы она стала живой, убедительной и содержательной?

В этих вопросах наш предполагаемый оппонент не замедлит увидеть умаление или отрицание ведущей роли драматургии, если не призыв к безыдейному репертуару и формальной актерской технике. Но ведь Мочалов, Щепкин и Мартынов в скудных по идейному содержанию ролях создавали образы, богатые именно идейным содержанием. Бедность содержания роли они восполняли не виртуозной техникой, не формальным мастерством, а опять же идейным содержанием, но содержанием, которое они сами вносили в роль, которое они умели вносить в нее. Им было что вносить в роль, каждый из них страстно утверждал свою сверхзадачу, не упуская ни малейшей к тому возможности. Так же как автор дает не только идею, но и средства ее воплощения, так же и актер обязан дать не только воплощение идеи, но и саму эту идею.

Отсюда могут быть сделаны выводы. Во-первых, самое категорическое утверждение ведущей роли драматургии в театральном искусстве, самое безоговорочное признание зависимости актера от качества роли не только не разгружают актера от ответственности за результат его работы (и в построении заветственности и повышают профессиональные требования к нему. Зависимость актера от роли заключается не в том, что актер плетется за ней, а в том, что он обязан соревноваться с

¹ А. Н. Островский, О театре, 1947, стр. 82.

ней — только потому роль может быть основой его творческой работы.

Белинский, разбирая мочаловского Гамлета, писал: «Мы сказали, что актер есть художник, следовательно, творит свободно; но вместе с тем, мы сказали, что он и зависит от драматического поэта. Эта свобода и зависимость, связанные между собой неразрывно, не только естественны, но и необходимы: только через это соединение двух крайностей актер может быть велик»¹.

И второй вывод. Для того чтобы найти совпадение своих идейных устремлений с объективным материалом роли и тем обеспечить им максимально яркое воплощение, актер должен изучать роль и окружающую его жизнь; вооружась терпением и объективностью исследователя, он должен проникать во все подробности, тонкости, оттенки и закулисы роли в течение всей работы над ней, а для этого изучать и жизнь, окружающую героя. Так, живописец изучает натуру, воспроизводя ее на полотне и проникая в качество и происхождение всех оттенков формы, цвета и света.

Изучение роли (в широком смысле) свойственно естественному процессу актерского творчества так же, как изучение натуры (опять же в широком смысле) свойственно всякому творческому процессу. Эту черту художественного творчества отметил еще Гегель в лекциях об искусстве. «Повод к творчеству, — писал он, — может явиться совершенно извне, и единственное важное требование, которое мы должны выставить, состоит лишь в том, что художник должен серьезно заинтересоваться этим материалом и чтобы предмет стал в его душе живым. Тогда вдохновение гения придет само собой. И подлинно живой художник именно благодаря этой своей живости находит тысячи стимулов к деятельности и вдохновению, стимулов, мимо которых другие проходят, не обращая на них внимания.

Если мы зададим дальнейший вопрос, в чем состоит художественное вдохновение как таковое, то мы должны сказать, что оно есть не что иное, как то, что находящийся в состоянии вдохновения весь поглощен предметом, всецело уходит в него и не успокаивается, пока он не найдет вполне соответствующую художественную форму и не даст ей последнего чекана, не доведет ее до совершенства»².

Подводя итоги сказанному о замысле, содержащем в себе трактовку и, следовательно, определенное активное отношение к окружающей жизни и к создаваемому образу, можно утверж-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, 1953, стр. 306—307.

² Гегель, Соч., т. XII, 1938, стр. 296.

дать: замысел в актерском искусстве это такое представление об образе, в котором все его черты слиты с представлениями об его индивидуальной логике действий; в котором сама эта логика извлечена из текста роли и соответствует сущности действующего лица так, как эту сущность понимает актер со своих идейных позиций.

Такой замысел может быть более или менее верен, более или менее конкретен и осуществим. Без всякого замысла актер не может работать ни на одной репетиции; именно поэтому он вынужден начинать работу с предварительного, отрывочного и ориентировочного замысла, с тем чтобы прийти к точному, полному и ясному — к партитуре роли.

В результате он не только не лишает себя возможности переживать роль, а, наоборот, приходит к переживанию неизбежно и органически, сам, может быть, того не замечая. Возможность переживания обеспечивается тем, что замысел превратился в партитуру, а последняя состоит из логики действий, совершать которые подлинно нельзя, не переживая их. Ограниченность, естественность перехода от объективного толкования к субъективному переживанию практически подготавливается тем, что, строя в голове своей логику действия образа, актер постоянно проверяет ее на себе. Тем самым актер постепенно втягивается в заданную автором пьесы, режиссером и самим собой логику действий, свойственную образу.

По выражению Белинского, актер, «понявши идею лица объективно, выполняет ее субъективно»¹.

5

Но вот актер, следуя по пути, открытому К. С. Станиславским, перевоплотился в образ, он переживает роль. Значит ли это, что он потерял свою индивидуальность и отныне живет только интересами изображаемого лица? Конечно, нет. Его сознание, сознание художника, контролирует его жизнь в образе и соответствие этой жизни сверхзадаче актера.

Всем разумным людям свойственна способность контролировать свои действия, следя за тем, чтобы они служили общей, иногда весьма отдаленной цели. Успех любого относительно сложного дела зависит от того, насколько усвоил логику его тот, кто это дело совершает. Чтобы выполнить любое новое для себя дело или любое заданное поведение, нужно понять и запомнить, из каких конкретных простых (уже понятых) действий это дело или это поведение состоит, почему именно из

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 305—306.

этих действий, как они целесообразно связаны между собой. После этого само новое дело или заданное поведение становятся понятными и осуществимыми, если осуществимы все действия, из которых они состоят.

Если человек убежден в том, что, выполнив данный ряд частных дел, он придет к искомой цели, он выполняет эти дела, не отвлекаясь от них общими соображениями. Устремленность к общей цели выразится тогда в увлеченности каждым очередным частным делом. Эта увлеченность не означает, разумеется, ни забвения общей цели, ни пренебрежения ею, она означает занятость ее практическим достижением. Внимание занятого делом человека отвлекается общей целью тогда и постольку, когда и поскольку перед ним возникают обстоятельства, заставляющие его усомниться в соответствии общей цели данного, выполняемого сейчас действия. Тогда он сопоставляет общую цель и данное средство ее осуществления для того, чтобы либо вернуться к тому же самому делу (если сомнение оказалось напрасным), либо заняться другим, опять-таки частным делом (если оказалось, что оно более соответствует общей цели, чем прежнее), либо, наконец, отказаться от общей цели (если средств к ее достижению он не находит).

Такой самоконтроль свойствен всем людям. Сознательно действующий человек учитывает и непрерывные изменения окружающей среды и свои устойчивые интересы, свою общую цель.

На чем в каждый данный момент действия сосредоточено его внимание? Пока он рисует себе отдаленную общую цель, оформляет ее в своем воображении, уточняет ее в своих представлениях, внимание его поглощено общей целью. Совершаемое им в этот момент действие — есть мечтание.

Когда человек определяет средства, при помощи которых он в данных обстоятельствах наиболее успешно приблизится к своей отдаленной цели, он сопоставляет общую цель с разными, предположительно возможными средствами ее достижения и сравнивает эти средства между собой. Теперь центр его внимания перемещается, переключается с представлений об общей цели на представления о тех или иных средствах, и обратно. Соответственно этому совершаемое им действие — это поиски средств, поиски выхода из создавшегося положения, решение того или иного вопроса. Человек ориентируется, взвешивает обстановку, думает.

Если человек определил средства достижения своей отдаленной цели и занялся практическим ее достижением, то центром его внимания овладеет тот конкретный объект, который ему надо переделать, чтобы приблизиться к общей цели,

согласно его плану. Эта овладевшая центром внимания ближайшая цель определяет совершаемое им в данный момент действие. Представление об общей цели и теперь не покидает его сознания, но из центра оно отходит на периферию внимания. Если же человек совершенно забудет о ней, то действия его будут механическими и потеряют характер действий сознательных.

С другой стороны, человек, постоянно пытающийся держать одновременно в центре своего внимания и отдаленную цель и ближайшие средства ее достижения, по одному этому воздействовать продуктивно на какой бы то ни было объект уже не может. Он неизбежно мечется между разными возникающими и исчезающими в сознании конкретными ближайшими целями. Это человек, то ли неуверенный в своей общей цели, то ли не находящий средств ее достижения, то ли безвольный, неуравновешенный.

Актер нередко оказывается именно в таком положении. По собственному ли почину, по заданию ли режиссера, он пытается держать в центре своего внимания общую отдаленную цель (например, сверхзадачу), не имея ясной, конкретной ближайшей цели, которая вела бы его к этой общей цели. Ему ничего другого не остается как метаться между штампами... средства к достижению общей цели ему на ум не приходят, так как он боится общую цель хоть на мгновение упустить из центра своего внимания.

Представление об общей отдаленной цели присутствует в сознании действующего человека в качестве высшего регулирующего «контролера». Направив поведение человека, он отходит затем на второй план внимания и вмешивается в поведение только в случаях его отклонения от общей цели или в случаях угрозы такого отклонения.

Если актер уверен в том, что раскрытая в пьесе и построенная им логика действий ведет его к цели — к воплощению его идеи, то он достигнет этой цели в наибольшей степени, если будет выполнять одно за другим действия установленной им партитуры всем своим существом, т. е. совершенно не отвлекаясь от них.

Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «Перед самым выходом нужно думать уже не о зерне, не об образе, не о том, что я буду играть ту или иную сцену, а только о своей ближайшей задаче, о том, с чем я выхожу на сцену. Это нужно великолепно помнить»¹.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 204.

Это, разумеется, не значит забывать об идее и о сверхзадаче; это опять значит быть занятым их практическим воплощением.

Но распределение внимания у актера, играющего на сцене, отличается особой сложностью. Его самоконтроль имеет как бы двухэтажное построение. Первый этаж — это, по терминологии К. С. Станиславского, «перспектива роли»; второй — «перспектива артиста».

«Перспектива роли» — это подчиненность всех действий актера сквозному действию роли, т. е. контроль своих действий, осуществляемый изображаемым лицом, самоконтроль образа.

«Перспектива артиста» — это подчиненность сквозного действия роли, сверхзадаче артиста, самоконтроль артиста.

Если актер переживает роль, т. е. увлеченно действует согласно индивидуальной логике действий образа, то в центре его внимания в каждый данный момент находится цель сознательно совершаемого им в этот момент действия; это действие контролируется находящейся на втором плане внимания общей целью деятельности изображаемого лица — его сверхзадачей. Конкретные цели текущих действий сменяются относительно быстро в порядке, установленном по партитуре; контролирующая их сверхзадача роли остается единой, устойчивой на протяжении всей роли, всего спектакля. Но и ее устойчивость относительно, потому что сквозное действие и сверхзадача роли контролируются сверхзадачей артиста. А незыблемой устойчивостью должна обладать только сверх-сверхзадача артиста, непосредственно связанная с его мировоззрением, с его общественной позицией. Сверх-сверхзадача — это главный «контролер» поведения актера на сцене, да и не только на сцене, но и во всем его профессиональном и общественном поведении. Она та сущность, которая обнаруживается в контексте всех сыгранных им ролей, всех его дел, всех интересов и всего его поведения в целом.

Такого рода полное переживание актером роли, при «двухэтажном» контроле, есть, конечно, случай идеальный.

На практике самоконтроль актера выступает обычно в несколько ином качестве. «Контролер» вступает в свои права в связи с нарушениями установленной на репетициях логики поведения. Его вызывает «чувство правды» актера; вмешавшись в поведение актера, он более или менее быстро восстанавливает нарушенную логику действий, ставит актера на верный путь и после этого опять отходит на второй план, на периферию внимания.

Такого рода самоконтроль на практике, конечно, нужен актеру. Но чем реже он вмешивается в поведение актера, чем меньше отвлекает внимание актера от целей изображаемого лица и чем быстрее отходит в тень, тем, значит, лучше построена роль, тем выше мастерство актера, тем больше его увлеченность делами образа и тем полнее его перевоплощение.

Если в процессе репетиционной работы актер нашел, подготовил и выверил пути, следуя по которым он может в назначенный день и час превратить свое жизненное поведение в явление искусства, в поведение, воплощающее художественный образ, то на каждом спектакле он может идти по этим путям уверенно, смело, без колебаний, и они приведут его к цели — ведь для этого только и нужны были ему репетиции.

Тогда он может, по завету Островского, «жить вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет», бороться на сцене за его интересы всем своим темпераментом и всей страстью, и именно этим он выразит свою сверхзадачу.

«Театр существует и творит для зрителей, — писал К. С. Станиславский, — но ни зрители, ни театр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с артистом еще больше сближает их между собой и еще больше усиливает их взаимное доверие».

ДЕЙСТ

ДНА из в
заключает
на каждой
рассмотрен
и не
о коллект
Обращаясь

Глава 8

ДЕЙСТВИЕ, БОРЬБА и СЮЖЕТ

«Живое ощущение действительности и способность выражать его — вот что делает поэта».

Гёте.

«В чем же заключается творчество актера, которого талант и сила состоят в умении верно осуществить уже созданный поэтом характер? — В слове осуществить заключается творчество актера».

В. Г. Белинский.

«Вам предстоит долг заставить, чтобы не для автора пьесы и не для пьесы, а для актера-автора ездили в театр».

Н. В. Гоголь.

Одна из важнейших особенностей театрального искусства заключается в его коллективности. Любой актер ощущает это на каждой репетиции и на каждом спектакле. Поэтому всякое рассмотрение природы актерского искусства оказывается неполным и недостаточным, если оно обходит молчанием вопрос о коллективности искусства театра.

Обращаясь к молодежи в одной из первых бесед в опер-

но-драматической студии, К. С. Станиславский говорил: «Коллективность и вопрос о том, зачем вы пришли, — вот два основных вопроса, о которых надо постоянно думать, писать, говорить не только в школе, но на протяжении всей вашей творческой жизни»¹.

Строя логику действий, выражающую сущность образа, актер зависит от логики показываемых на сцене событий, а события эти осуществляются и могут быть осуществлены только общими усилиями коллектива.

Любая коллективная деятельность для того, чтобы быть максимально продуктивной, должна быть надлежащим образом организована. Какое бы дело ни делала группа людей, для успеха их общего дела необходимо, чтобы каждый выполнял свою функцию и чтобы все функции, нужные для осуществления общего дела, были распределены между членами группы. Такое разграничение функций делает группу людей организованным коллективом.

Идет ли речь о спортивной команде, о государственном учреждении, добровольном обществе — во всех случаях успех деятельности «организации» в большой степени зависит от правильности распределения обязанностей и от того, насколько справляется каждый член организации со своим кругом обязанностей.

Между тем вопрос о верном и четком разграничении творческих функций в театральном коллективе до возникновения науки об актерском искусстве оставался неясным, да и до сих пор толкуется иногда на основе субъективных пристрастий. А без верного определения и разграничения функций ни одна из них не может быть в полной мере использована для достижения общей цели, во имя которой существует театр. Поэтому, может быть, Станиславский и связывал вопрос о коллективности с «вопросом о том, зачем вы пришли» в театр.

Зрители приходят в театр для того, чтобы видеть то, что происходит на сцене; на сцене актеры воплощают «жизнь человеческого духа». Чем лучше они это делают, тем лучше театр. При этом «лучше» значит — лучше согласно цели искусства, т. е. лучше и в отношении полноты и ясности воплощения, и в том отношении, насколько интересную, содержательную, поучительную жизнь — жизнь каких людей — они, актеры, воплощают.

К. С. Станиславский писал: «После четвертьвековой работы, испробовав многие, разнообразные пути сценического творчества, МХТ окончательно убедился на собственном опыте, что главный творец на сцене — актер. К нему и обращают-

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 331.

ся с тех пор все силы, ему и посвящаются все искания нашего театра»¹.

Эту же мысль высказывал и Вл. И. Немирович-Данченко: «А театр — это актер, хотя бы ведущая роль принадлежала драматургу, и театральное искусство есть прежде всего актерское искусство»². «Я не раз в своих выступлениях говорил так: «Вы можете построить замечательное здание, посадить великолепных директоров и администрацию, пригласить музыкантов — и все-таки театра еще не будет; а вот выйдут на площадь три актера, постелят коврик и начнут играть пьесу, даже без грима и обстановки, и театр уже есть»³.

Но актерское искусство нуждается в определенных условиях своего существования. Создавать эти условия и призвано то, что называется «театр». Значит, правильная организация театра — это такая организация, при которой актеру созданы наиболее благоприятные условия для воздействия на зрителей и которая предъявляет к актерам наиболее высокие требования в надлежащем использовании этих условий.

Известный афоризм К. С. Станиславского — «театр начинается с вешалки» имеет прежде всего именно этот смысл: все в театре, «начиная с вешалки», должно помогать актерам создавать на сцене содержательную жизнь человеческого духа и помогать зрителям во всей полноте воспринимать содержание этой жизни.

Это первый и важнейший принцип разграничения функций в коллективном искусстве театра.

Но не все условия продуктивности актерского творчества равноценны и равнозначны. Среди них есть более и есть менее важные и необходимые.

Участие автора-драматурга в создании спектакля и в актерском творчестве вообще — условие, абсолютно необходимое и обязательное во всяком театре, во всех случаях и во все времена существования театра. Даже в театре импровизации, где как будто бы нет автора-драматурга, в действительности он есть; только в этом случае драматургом является сам актер, — импровизируя текст, он тем самым сочиняет пьесу, т. е. выступает как автор. Спектакль без пьесы (плохой или хорошей — вопрос другой) — это бессмыслица. И это относится к любой разновидности театрального искусства.

Если драматургия есть первое и обязательное условие существования актерского искусства, то от качества дра-

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 260.

² Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 46.

³ Там же, стр. 134.

матургии зависит и качество театра. Но зависимость здесь не так проста и не так прямолинейна, как это может показаться на первый взгляд.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться»¹. Но Вл. И. Немировичу-Данченко принадлежит и утверждение, на первый взгляд противоположное только что приведенному: «Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен слушаться автора... А, между тем, это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора. Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет слушаться»².

Всякий живой организм зависит от условий своего существования, но деятельный, жизнеспособный организм сам борется за лучшие условия, сам в известной мере создает их и обладает некоторой самостоятельностью. Сильный организм может довольно долго существовать, вопреки неблагоприятным условиям, а слабый гибнет даже и при тех условиях, при которых сильный развивается и растет.

Здоровый, сильный театр, во-первых, сам борется за полноценный репертуар; во-вторых, он не гибнет, если даже иногда ошибается в выборе пьес (так, скажем, МХТ и Малый театр ставили не раз плохие, слабые пьесы, но всегда выправляли свою репертуарную линию); в-третьих, даже и среднюю по качеству пьесу он может превратить в приемлемый спектакль³. Слабый театр оказывается не в состоянии воспользоваться самой лучшей пьесой, например, классической.

Если же театр постоянно и систематически ставит плохие пьесы, если он не умеет отличить плохую пьесу от хорошей, то такой театр неминуемого гибнет, быстрее или медленнее, в зависимости от его собственных сил.

В. Г. Белинский писал: «Я сценическое искусство почитаю творчеством, а актера самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, гениев которых

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, стр. 228.

² «Ежегодник МХТ» за 1943 г., 1945, стр. 176.

³ Гёте говорил: «Делают большую ошибку, когда думают, что посредственные пьесы можно поручать исполнять посредственным актерам. Пьеса второго, третьего ранга при исполнении первоклассными силами может невероятно вырасти и превратиться в нечто действительно хорошее» (И. П. Эккертман, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 1934, стр. 661).

был бы совершенно равен, дайте им сыграть одну и ту же роль, и вы увидите то же, да не то. И это очень естественно, ибо невозможно найти даже двух читателей с равной образованностью и равной способностью принимать впечатления изящного, которые бы совершенно одинаковым образом представляли себе героя драмы... Тем более актер: ибо он, так сказать, дополняет своей игрою идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество»¹. Выше мы приводили еще более энергичное высказывание по этому вопросу А. Н. Островского: «При дурном исполнении все пьесы равны»².

Театру нечего делать без пьесы. Его искусство состоит в воспроизведении жизни, но ее невозможно воспроизвести всю разом, а то, что именно подлежит воспроизведению в каждом данном спектакле, это дает театру драматургия. Из всего безграничного многообразия фактов, явлений, процессов человеческой жизни, существовавших, существующих и возможных в будущем, драматургия отбирает те факты, события и явления, которые театральный коллектив воспроизводит на сцене. Но драматургия не только воспроизводит своими средствами определенные события действительности, но и строит эти события. Путем отбора она строит такую жизнь, которую стоит, имеет смысл воспроизводить на сцене ради ее содержания, с тем чтобы это содержание дошло до сознания зрителей и произвело на них надлежащее воздействие.

«В драме, — писал Гегель, — содержанием является некий поступок; драма должна изобразить, как совершается этот поступок. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, а в промежутках — едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Но все то из данных действий людей, что не находится в связи с тем определенным поступком, который составляет настоящее содержание драмы, не должно входить в нее; таким образом, все, что входит в нее, не должно оставаться чем-то, не имеющим значения по отношению к этому поступку»³.

Что она, жизнь, изображенная в этом «поступке», собой представляет? Как она построена; почему и зачем именно так? каков смысл ее? — Театр должен практически ответить на эти вопросы. Решит ли он эту, стоящую перед ним задачу, не решит ли, решит лучше или хуже — это уже зависит от театра, и только от него.

Значит, пьеса есть обязательное условие существования

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 183.

² А. Н. Островский, О театре, 1947, стр. 82.

³ Гегель, Соч., т. XII, 1938, стр. 19.

актерского искусства прежде всего потому, что она представляет собой определенное идейно-творческое задание актерам. В других, не коллективных, искусствах творческую задачу ставит перед собой сам художник, в коллективном искусстве театра эту функцию выполняет драматург. А без цели, без идейно-творческой задачи никакого содержательного произведения искусства быть, очевидно, не может. Именно поэтому и в этом драматургии принадлежит ведущая роль в искусстве театра.

Если театр взял пьесу, то тем самым он принял на себя выполнение содержащегося в ней творческого задания. Пьеса как произведение драматического рода художественной литературы продолжает существовать независимо от актеров. Превратится ли она в произведение театрального искусства и в произведение какого именно идейно-художественного качества — это зависит теперь от театра, и прежде всего от его определяющей силы — актеров.

Для того чтобы прочесть в пьесе заключенное в ней идейно-творческое задание, чтобы определить, соответствует ли оно идейно-творческим устремлениям актера, ему нужно знать, что именно в его будущей актерской работе предрешиено драматургом и что предоставляется решить ему самому, актеру.

Все, что он может внести в пьесу, он может воплотить только и исключительно логикой действий. Поэтому и то, что он не может изменить, что задано ему, что предрешиено, он также вынужден искать в логике действий, предусмотренной драматургом. Поэтому актер читает в пьесе прежде всего сюжет.

Так, например, начинались в МХАТ репетиции «Тартюфа». В. О. Топорков рассказывает: «Первый этап нашей репетиционной работы, который можно бы назвать разведывательным, заключался в опознавании отдельных сцен и всей пьесы в целом. Кедров, руководивший репетициями, стремился добиться от каждого из исполнителей ясного и четкого рассказа содержания, или, вернее, сюжета пьесы. Изложение должно только передавать строго сюжетную линию во всей ее чистоте. Никаких излишних разглагольствований не допускалось. Нужно было только отвечать на вопрос: что случилось, что произошло?»¹

Игнорируются ли при этом другие стороны или качества пьесы? Отнюдь нет. Все зависит от того, что понимать под словом «сюжет». Специальное рассмотрение этого термина увело бы нас далеко от темы, поэтому остановимся на том его понимании, какое нами в данном случае подразумевается.

Если «сюжет» понимать как развитие событий, а под «событиями» разумеать события в жизни людей, то практически

¹ В. Топорков, Станиславский на репетиции, 1949, стр. 140—141.

сюжет — это всегда развитие борьбы между отдельными людьми и отдельными группами людей, т. е. развитие того или иного конфликта, имеющего общественное значение. Но конфликт между людьми возникает потом, так, а не иначе, развивается и, наконец, приводит к тому, а не иному результату только потому, что в нем сталкиваются, вступают в противоречие определенные интересы людей. От того, каковы эти интересы, каковы люди, их преследующие, в каких условиях они борются и как они эти условия учитывают, — от всего этого зависит конкретное течение конфликта, развитие событий, содержание борьбы — сюжет.

По определению М. Горького, сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — история роста и организации того или иного характера, типа»¹.

Значит, изучая в пьесе сюжет, актер тем самым изучает и характеры действующих лиц, а следовательно, и все остальное с образами связанное: идею, тему, жанр, язык и пр.

Можно говорить о языке пьесы, о ее жанре, об образах, о теме и об идее пьесы, отвлекаясь от ее сюжета; это всегда будет специальный и односторонний подход к ней. Так, можно рассматривать внутренний мир героев как таковой, их язык как таковой, мысли и намерения автора как таковые. При таком подходе к пьесе та или другая сторона ее может изучаться очень глубоко и подробно, но другие стороны неизбежно остаются в тени.

В сюжете пьесы тема, идея, образы, жанр и язык слиты с фабулой и представляют одно неразрывное целое. Для того чтобы изучить и понять сюжет, т. е. понять его во всех подробностях, необходимо изучить фабулу, изучить людей, в ней участвующих, уяснить, почему и зачем автор заставил их участвовать в конфликте, почему они необходимы в развивающихся событиях; а для этого — какие чувства и мысли они выражают, как они их выражают, почему именно так, а не иначе, т. е., что они собой представляют.

Таким образом, изучая сюжет пьесы, рассматривая весь предложенный автором материал, так сказать, «через сюжет», актер определяет содержание, размер и границы тех обязательств, какие накладывает пьеса на актеров, на театр в целом. Или: какую жизнь, каких людей и зачем актерам нужно воспроизвести на сцене, играя данную пьесу.

Если сюжет каждой данной пьесы — это содержание изображенной в ней борьбы, а последняя состоит, очевидно, из действий и противодействий, то сюжет оказывается как бы «об-

¹ М. Горький, О литературе, 1953, стр. 668.

щим знаменателем» драматургии и актерского искусства. Изучая сюжет, актер находит «общий знаменатель» своего будущего произведения искусства и того художественного произведения, которое дано ему автором пьесы.

Сюжет пьесы — это основа, опора, каркас логики действия каждого ее образа; индивидуальная логика действий каждого образа спектакля — это одна из сюжетных линий пьесы, доведенная до полной конкретности, обогащенная и дополненная воображением актера, проверенная им на практике и осуществляемая им в подлинных, продуктивных и целесообразных действиях. Если все найденное им в пьесе и в роли актер воспринимает в единстве с ее сюжетом, то далее он складывает, суммирует, сливает в одно целое свое и авторское и в результате «дополняет», по выражению Белинского, уточняет и развивает мысль и идею автора.

Поэтому и драматурги, озабоченные тем, чтобы их идеи нашли свое новое сценическое бытие в актерском искусстве, всегда придавали сюжету чрезвычайно большое значение. «В самом деле, — говорил Гёте Эккерману, — что важнее выбора сюжета?.. Когда сюжет не годится, то талант тратится даром»¹.

М. Горький писал: «Основное требование, предъявляемое к драме: она должна быть актуальна, сюжетна, насыщена действием... Драма должна быть строго и насквозь действительна, только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций»².

Но, как видно из этих слов Горького, сколь ни велико значение сюжета и для драматурга и для актеров, было бы заблуждением придавать ему самодовлеющее значение. Нетрудно себе представить остросюжетную пьесу, которую поэтому относительно легко, «удобно» превратить в спектакль, но которая тем не менее далека от совершенства. С другой стороны, многие первоклассные пьесы отличаются простотой, ясностью, чуть ли не примитивностью сюжета, а некоторые, как, например, многие пьесы Чехова и Горького, на первый взгляд кажется, что даже и вовсе лишены сколько-нибудь острого сюжета.

Факты эти говорят о том, что, во-первых, замысловатость, сложность, даже увлекательность сюжета вовсе не всегда являются решающим достоинством пьесы, и что, во-вторых, сюжет пьесы далеко не всегда лежит на ее поверхности и виден с первого взгляда.

Сюжет есть сложное целое. Самая головокружительная последовательность событий (фабула) может сочетаться в нем

¹ Эккерман, Разговоры с Гёте, 1934, стр. 186.

² М. Горький, О литературе, 1953, стр. 603—604.

с примитивным
названной моралью
многих пьес Г.
кую идейно-ху
тиях участвующих
актеры. Значи
сущность интер
самых простых
тогда эти собы
ми; в других —
сущность люде
ных событиях.
дует на то, что
достоверность от
нальность, а п
теров — верно

Отсюда
актер определ
В нем он нахо
то, что и о чем
образия каждо
именно этот с
ши творческог
получился на

Если, нап
то его нужно
ровать глубже
чем это сдела
«вытащить на
«перевести фа
тельности»². Б
щихся событи
сюжета, уясни
той, чтобы зр
нимательности
случае очевид
характера
но столкнуть

¹ А. Н. Ос
² В. В. Ма
³ А. С. Пу
⁴ В. С. Ерми
«Три сестры», п
зять — «обнаже
пониманию того
пьесы и как от
персонажей.
1а П. Ершов

с примитивными характерами и служить выражению самой банальной морали. И, наоборот, самый простой состав событий многих пьес Горького и Чехова, например, приобретает высокую идейно-художественную ценность, потому что в этих событиях участвуют сложные, интересные, типические и яркие характеры. Значит, в одних случаях драматургу удастся раскрыть сущность интересных, сложных характеров через участие их в самых простых, даже примитивных и банальных событиях, и тогда эти события перестают быть банальными и примитивными; в других — драматургу не удастся показать интересную сущность людей, хотя они и участвуют в сложных и запутанных событиях. Тогда внешняя занимательность тщетно претендует на то, чтобы заменить содержание. А. Н. Островский предупреждал от этого: «В обработке сюжета требуется не оригинальность, а правильность и стройность; а в обработке характеров — верность действительности»¹.

Отсюда может быть сделан вывод: изучая пьесу и роль, актер определяет своеобразие каждого данного сюжета. В нем он находит и тему, и идею, и образы, и жанр, — и все то, что и о чем должна пьеса рассказать зрителям. А из своеобразия каждого данного сюжета вытекает и то, как и чем именно этот сюжет должен быть дополнен на сцене при помощи творческого воображения актеров, для того чтобы из пьесы получился наилучший спектакль.

Если, например, сюжет пьесы «лежит на поверхности», то его нужно обычно «углублять» — фабулу нужно мотивировать глубже, разностороннее, более основательно и широко, чем это сделал автор. Если сюжет глубоко спрятан, его нужно «вытащить на поверхность». По определению В. Маяковского: «перевести факты на театральный язык действия и занимательности»². Если в пьесе нет обнаженных, бурно развивающихся событий, то тем важнее события, лежащие в основе ее сюжета, уяснить и воплотить с предельной ясностью и полнотой, чтобы зрители могли следить за ними. «Народ требует занимательности, действия»³, — писал А. С. Пушкин. В первом случае очевидную борьбу нужно обосновать интересными характерами, во втором — интересные характеры нужно столкнуть в очевидную борьбу⁴.

¹ А. Н. Островский, О театре, «Искусство», 1947, стр. 164.

² В. В. Маяковский, Театр и кино, т. I, 1954, стр. 444.

³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 216—217.

⁴ В. Ермилов в книге «А. П. Чехов» (М., 1951), разбирая пьесу «Три сестры», показывает, как отчетливое уяснение сюжета (хочется сказать — «обнажение сюжета») приводит к пониманию его своеобразия, к пониманию того, какая именно борьба происходит между персонажами пьесы и как от этого выигрывает полнота и ясность характеристики самих персонажей.

Любая пьеса, чтобы превратиться в спектакль, нуждается в конкретизации входящих в нее событий, пользуясь выражением Белинского — «в дополнении». От того, чем и как «дополнили» ее актеры, в большой степени зависит ее судьба, и в данном конкретном спектакле — в том, как она будет воздействовать на зрителей, и в ее сценической истории вообще.

«Ты получил роль, — говорил М. С. Щепкин, — и, чтоб узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетворительный ответ... Старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтоб она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого — и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса и верные жесты, а без этого как ты ни фокусничай, каких пружин ни подводи, а все будет дело дрянь»¹.

Эти мысли М. С. Щепкина не утратили актуальности и по сей день. Актер должен уметь «спрашивать пьесу», знать, как «разжевать и проглотить роль», для того чтобы творить в содружестве с автором и не быть ни слепым его рабом, ни противником.

2

Пьеса открывает перед актерами возможность творить. Для того чтобы эта возможность была реализована театральным коллективом, для этого необходимо, чтобы превращение пьесы в спектакль было организовано. Как во всяком коллективном деле, — это обязательное условие продуктивности труда отдельных членов коллектива. Это условие выполняет режиссура.

Режиссер — это всегда организатор. Этой функцией определяется практически содержание всякой режиссуры, во все времена существования этой профессии и даже до ее официального появления. Старший актер труппы, автор пьесы, директор театра, антрепренер, цеховой старшина, староста кружка театральной самодеятельности — каждый, плохо или хорошо, талантливо или бездарно, организуя практически спектакль, выполняет эту функцию; он организует превращение пьесы в спектакль, чтобы пьеса воздействовала на зрителей со сценической площадки.

В современном профессиональном театре организационные функции чрезвычайно многочисленны и многообразны. Они выполняются многими людьми — от директора театра до помощника режиссера. В этих условиях «организатор спектакля» оказывается лицом с чрезвычайно широкими, а поэтому часто недостаточно определенными обязанностями. В результате этого круг дел режиссера, его компетенция и его ответствен-

¹ М. С. Щепкин, Записки. Письма, 1952, стр. 385.

ность нередко определяются почти только его индивидуальными наклонностями: все выполнить он не может, поэтому ему остается выбирать, какие именно заботы по превращению пьесы в спектакль взять на себя. Один режиссер все же пытается распоряжаться всем в театре: он перекраивает пьесу по своему усмотрению, диктует актерам, художнику, композитору и претендует на то, чтобы быть «автором спектакля». Другой, наоборот, впадает в полную зависимость от практических исполнителей спектакля.

Такая неопределенность функций режиссера, точнее, — неопределенность той главной его обязанности, которая определяла бы сущность его работы, влечет за собой иногда сомнение в нужности самой профессии режиссера. Кугель, например, считал режиссера «налогом на актера за его беспомощность».

Режиссер оказывается лицом, обязанным восполнять недостатки в работе любого из членов театрального коллектива. Хотя человека, который имел бы на это творческое право, трудно себе даже представить, тем не менее такое право подразумевается у каждого режиссера; то, как он этим правом пользуется, зависит от его вкуса, наклонностей, а иногда и произвола. Так возникают типы режиссеров, игнорирующих свою главную обязанность, — от режиссера-лектора и литературного критика до режиссера, озабоченного только зрелищной стороной спектакля, режиссера-«упаковщика», как их иногда называют. Первый занят главным образом восполнением недостаточной образованности актеров; второй вовсе не вмешивается в их работу (для этого у него обычно есть «ассистенты»).

Превратить пьесу в реалистический спектакль — это значит организовать на сцене жизнь, воспроизвести на ней ту действительность, которая дана театру в литературно-художественном изображении в пьесе. Действительность эта состоит из жизни людей и из всего того, что этих людей окружает — из предметов, природных явлений, звуков и пр. Чтобы организовать на сцене жизнь, данную в пьесе, нужно воспроизвести и то и другое. Для этого необходимо и то и другое увидеть в пьесе, дополнить собственным воображением, довести свои представления до полной конкретности, связать их в одно целое и, наконец, найти технические средства, при помощи которых эта построенная в воображении жизнь может быть практически воспроизведена на сцене.

Таким образом задача построить на сцене жизнь надлежащего содержания и надлежащей выразительности складывается из двух взаимосвязанных задач: построить жизнь, внешнюю по отношению к людям, в ней участвующим, и построить жизнь самих этих людей, т. е. организовать так поведение

актеров, чтобы они перевоплотились в действующих лиц пьесы и жили их жизнью.

Организация «внешней жизни» сопряжена с материальными затратами, она требует разного рода материалов, рабочей силы, транспорта и т. д., но она весьма растяжима по своему содержанию. Так, несколько дежурных павильонов, несколько задников, несколько пар кулис, рампа и софит считались достаточными средствами для организации «внешней жизни» любой пьесы в старом провинциальном театре. Здесь задача сводилась к минимуму — лишь бы зрители поняли, где и когда приблизительно происходит действие. Если при этом «организация жизни самих людей» целиком доверена актерам, и организатор спектакля считает свою задачу выполненной, когда на каждую роль есть актер и когда актеры не сталкиваются на сцене лбами, то перед нами «режиссура», как некая организаторская функция, не имеющая еще никакого права называться искусством.

Из этого организаторского труда родилось искусство режиссуры. Это произошло в тот момент, когда сама организация «внешней жизни» на сцене стала выражать некую мысль, некую идею. Теперь лицо, организующее превращение пьесы в спектакль, озабочено уже не только тем, чтобы зрители поняли, где (вообще) и когда (вообще) происходит то, что дано в пьесе, но и тем, чтобы все находящееся на сцене было так расположено и было таким, чтобы зрители поняли мысль, идею, обобщение, которые хочет выразить это лицо, т. е. режиссер. Если ему это удастся, то он выполняет уже художественную функцию.

Теперь режиссером мог стать только человек, умеющий своеобразно понять пьесу, по-новому трактовать ее, имеющий, следовательно, свой взгляд на жизнь, свои устремления, идеалы, цели, человек, умеющий в организации спектакля выразить это свое понимание пьесы, свои идеалы и устремления. Все находящееся на сцене и все происходящее на ней, вернее, все, что можно поместить на сцене и производить на ней, — все это оказалось в распоряжении режиссера. Всем этим он получил право пользоваться, чтобы выразить свое понимание и свое толкование пьесы.

Но из всех этих средств не все оказались в одинаковой степени послушны воле режиссера. С холстом, фанерой, тканями, красками, светом и музыкой оказалось справиться гораздо легче, чем с актерским исполнением ролей. Мертвые материальные предметы можно перестраивать, перекраивать и перекрашивать сколько угодно и как угодно, с ними можно экспериментировать в макете. Не то с актерами. Поэтому режиссура прежде всего кинулась в область организации «внешней жизни»

ни» на сц
как о сво
 Суще
жиссура
нужно на
ровского.
Но режис
она ли
искусству
зрители
Режи
всякому
мая их у
их подчи
направле
привело
ра, а зна
Пра
организу
создает
бы проис
создает
возмести
чаще все
отсутству
«Чел
дов, — н
ки. Вот
ствующе
тельно, п
но все в
ще, — вс
В п
«Вс
дать бла
таланта
Все оста
эгоизму
все служ
образов
Чем
кой», че
1 Об
ство акт
2 В. П
3 А. П

ни» на сцене. Именно в таком качестве она и заявила о себе, как о своеобразной художественной профессии.

Существовала, конечно, и режиссура другого типа — режиссура как организация жизни самих людей на сцене. Тут нужно назвать и Н. В. Гоголя, и М. С. Щепкина, и А. Н. Островского. Таким режиссером был, конечно, и А. П. Ленский¹. Но режиссура этого типа оставалась обычно незамеченной — она либо растворялась в педагогике, либо приписывалась искусству актеров, так как действовала только через них, и зрители не могли видеть ее отдельно от актерского искусства.

Режиссура «внешней жизни», наоборот, бросалась в глаза всякому зрителю, она действовала «своими» средствами, отнимая их у автора, художника и композитора, иногда заставляя их подчиняться своему диктату, иногда подменяя их. Но это направление в развитии искусства режиссуры довольно быстро привело к тупику. Тупик этот — фактическое отрицание актера, а значит, и отрицание театра.

Практика показала, что если режиссер строит спектакль, организуя «внешнюю жизнь» и оперируя только ею, то либо он создает мертвый натуралистический фон для того, что должно бы происходить на сцене, но что не происходит на ней, либо он создает некое, неизбежно формалистическое зрелище, пытаясь возместить отсутствующую жизнь условным, символическим, а чаще всего аллегорическим выражением своих мыслей об этой отсутствующей жизни.

«Человек действует в обстановке, — писал В. Н. Давыдов, — но он является центром жизни, хозяином этой обстановки. Вот почему в театре человек должен занимать первенствующее место. Театр — это прежде всего человек, следовательно, прежде всего — актер. На него и должно быть обращено все внимание режиссера. ...Где этого нет, там цирк, зрелище, — все, что хотите, только не театр»².

В письме к В. А. Теляковскому А. П. Ленский писал:

«Вся забота администрации заключается в том, чтобы дать благоприятнейшие условия для проявления творческого таланта актера. Создателем этих условий является режиссер. Все остальные — не более как исполнители его замысла. Тут эгоизму нет места. Режиссер, декоратор, бутафор, машинист — все служит главному, а главное — это поэт и воплощение его образов — актер»³.

Чем талантливее режиссер, увлеченный только «обстановкой», чем успешнее и энергичнее он подавляет неподдающегося

¹ Об этом красноречиво рассказывает В. Н. Пашенная в книге «Искусство актрисы», 1954.

² В. Н. Давыдов, Рассказ о прошлом, 1931, стр. 183.

³ А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, 1935, стр. 465.

ему актера всякими выразительными вещами, тем дальше созданное им зрелище отстоит от театрального искусства в собственном смысле слова, хотя это зрелище может быть и занимательно и даже содержательно.

Режиссер этого типа похож на человека, который пытается при помощи упаковочных материалов создать продукт, подлежащий упаковке (отсюда и произошло выражение «режиссер-упаковщик»).

Для того чтобы воссоздать на сцене действительность, изображенную в пьесе, нужно прежде всего создать, организовать на сцене изображенную в этой пьесе жизнь людей. Как этого добиться? В те времена, когда режиссуры как художественной профессии не существовало, когда «режиссером» был организатор спектакля, в административном смысле этого слова, задача решалась просто — дело поручалось актерам.

Если такое решение не удовлетворяло организатора спектакля, если он обладал при этом надлежащими знаниями, то он прибегал к другому способу — он обучал актеров, как, например, А. А. Шаховской. Иногда эту сторону дела в организации спектакля брал на себя не тот, кто назывался режиссером, а либо автор, либо старший товарищ — актер. В этом смысле режиссерами были Гоголь, Щепкин, Островский.

А. П. Ленский в условиях казенной рутины был лишен реальной возможности организовать «внешнюю жизнь» на сцене так, как того требовали его режиссерские замыслы. Поэтому и его деятельности подлинная режиссура — режиссура как таковая — не нашла себе достаточно ясного для зрителей воплощения; она родилась скорее, так сказать, «для себя», чем «для других» — для зрителей.

К. С. Станиславский имел возможность идти дальше, и действительно пошел дальше. Решая ту же в принципе задачу, что и Ленский, он применил все известные в то время средства, и применил их твердо, последовательно и решительно. Это — и подбор труппы, т. е. строжайшие требования при приглашении актеров, если можно так сказать, «коллекционирование» труппы, и обучение приглашенных актеров, и воспитание их, и, наконец, такая организация «внешней жизни» на сцене, которая помогала бы актерам жить на сцене в образах пьесы и воплощать ее идею. Рождение Художественного театра есть, по существу, в то же время и явное, фактическое рождение режиссуры, как искусства организации самой жизни на сцене.

Глубокое принципиальное отличие режиссуры К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко от режиссуры мейнингенского театра в том и заключается, что Кронек видел в организации «внешней жизни» содержание режиссуры,

а основатели МХТ в организации «внешней жизни» видели лишь средство к пробуждению нужных по их замыслу переживаний у артистов.

В начале своей деятельности в организации «внешней жизни» и в «мизансцене» К. С. Станиславский видел главные «режиссерские» средства заставить актеров переживать роли, принимая во внимание, что им были отобраны актеры определенных творческих и человеческих качеств. Но, чем настойчивее К. С. Станиславский применял эти средства, тем яснее он убеждался в их несовершенстве, тем больше он ощущал потребность в средствах, при помощи которых режиссер мог бы воздействовать непосредственно на актеров, организуя их переживания.

Так возникла система Станиславского — новый этап на пути Щепкина и Ленского. — система обучения и воспитания актера, призванная так подготовить его, чтобы, получив роль и очутившись на сцене во внешних условиях, помогающих ему, актер сам и по своим внутренним творческим побуждениям жил жизнью образа, а не притворялся им. В этом качестве система и существует по сей день как метод театральной педагогики, как система подготовки актера к сценическому творчеству вообще, как путь прежде всего воспитания актера.

3

Стремясь построить в каждом спектакле реальную жизнь реальных людей, К. С. Станиславский всегда придавал особое значение ансамблю и ценил его чуть ли не выше всего в актерском исполнении пьесы. Он требовал, чтобы исполнение каждой роли было обусловлено исполнением всех других ролей, и в этом он видел одно из важнейших условий организации жизни на сцене.

Когда К. С. Станиславский открыл природу действия и его роль в актерском искусстве, это не могло остаться без последствий и в определении природы сценического ансамбля, а значит, и в определении путей к нему. Связь человека с окружающим миром и осуществляется и выражается вовне в его действиях; они не могут быть подлинными, если они не включены в цепь взаимодействий. Таким образом, ансамбль в актерском искусстве есть не что иное, как логика — подлинность и целесообразность взаимодействий действующих лиц каждого данного спектакля.

Раньше ансамбль понимался как единство «тона», или единство «звучания», или единство «манеры», «стиля», или единство «переживаний» и т. п. Понятие «ансамбль» опреде-

лялось понятиями, лишенными полной объективной ясности и определенности. Теперь это же понятие оказалось уточненным и переведенным на профессиональный язык актерского искусства.

Гениальный режиссер и знаток логики человеческих действий, К. С. Станиславский умел определять и строить взаимодействия совершенно конкретные, лежащие в основе каждой данной сцены и каждой пьесы и потому взаимодействия неповторимые и единственные в своем роде¹. Такова была практика Станиславского-режиссера. Но К. С. Станиславский, кроме того, обобщал практику свою и чужую. Он упорно искал единый принцип, метод, закон, который мог бы помогать строить взаимодействие в каждом конкретном случае.

Во всем безграничном многообразии неповторяющихся случаев взаимодействия он нашел единую основу, то общее, что содержится всегда и во всех случаях взаимодействия и что в каждом случае наполнено своим неповторимым содержанием. Эта общая основа — б о р ь б а.

Если человек действует, значит, он преодолевает препятствия на пути к цели, значит, он борется с этими препятствиями; если он действует в среде других людей, значит, он с кем-то из людей борется или готовится к тому, чтобы с кем-то бороться. Для этого он вступает в разнообразные отношения с другими людьми; эти отношения опять-таки достигаются борьбой; возникают новые взаимоотношения и новая борьба и т. д. Во всех случаях общения с людьми, и всегда в таком общении, он борется, но борьба эта может быть, и всегда бывает, бесконечно разнообразна и по своему содержанию и по своему характеру: от борьбы обнаженной, борьбы антагонистической, до борьбы скрытой, борьбы-сотрудничества, борьбы-помощи и т. д.

Так, люди борются не только когда спорят, но и когда совещаются, когда сговариваются, когда один уговаривает другого, или учит, или спрашивает, или смешит, или дразнит, или умоляет о чем бы то ни было, когда бы то ни было и по какому бы то ни было поводу.

Борьба состоит из действий сталкивающихся, переплетающихся, вызывающих друг друга, приводящих к определенным результатам, которые в свою очередь дают начало новому течению борьбы. Борьба требует действий, состоит из них и вызывает их. Каковы действия в их взаимной обу-

¹ Множество примеров тому можно найти в книгах В. Топоркова «Станиславский на репетиции» и Н. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского».

словленности, такова и борьба. «Жизнь есть действие, а действие есть борьба»¹, — писал Белинский.

Как уже говорилось выше, логика действий каждого человека обусловлена двусторонне: с одной стороны — его субъективными интересами, с другой — средой, его окружающей.

Для того чтобы организовать «саму жизнь» на сцене, чрезвычайно важно найти в окружающей актеров среде то главное, решающее, что в наибольшей степени будет вынуждать их действовать надлежащим образом. Этим главным и решающим являются действия его партнеров. Поэтому-то и оказывается, что актер может быть вовсе лишен правдоподобной материальной среды (например, на эстраде), может находиться в среде явно и грубо условной и все-таки действовать подлинно и выразительно. Играя спектакль без оформления, без декораций и костюмов, он может находиться в среде, достаточно обосновывающей его поведение, поскольку эта среда состоит из воздействующих на него партнеров.

Такую человеческую среду не может создать на сцене ни художник, ни композитор, ни осветитель и никто другой, кроме актеров. Но каждый актер в отдельности зависит от этой среды, применяется к ней и борется с ней. Поэтому один актер по содержанию своей художественной профессии не властен создавать ее в целом, и если он это делает, то тем самым он выходит за пределы своей профессии и выступает уже не только как актер, создающий образ средствами своего искусства (логикой действий), а как организатор спектакля в целом, т. е. как режиссер.

Значит, режиссер необходим в театральном коллективе не потому, что он выполняет административно-организационные функции, не потому, что он может более или менее успешно участвовать в написании пьесы (в ее редактировании, переделке и т. д.), не потому, что он может и имеет право поправлять работу художника, композитора, постановочных цехов и пр., не потому, что он может быть хорошим театральным педагогом, обучающим и воспитывающим актеров, не потому, наконец, что он может быть чутким зрителем, делиться с актерами своими впечатлениями о их работе и давать им мудрые советы. Все перечисленное входит в круг дел и забот режиссера, но все это еще не определяет сущности его специфических профессиональных обязанностей.

Режиссер необходим в современном театре как единственное лицо, в обязанность которого входит организация социальной среды, организация взаимодействий актеров, организация борьбы на сцене. Для того чтобы

¹ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, Огиз, 1948, стр. 9.

пьеса превратилась в спектакль, в ней должна быть обнаружена борьба, и борьба эта должна быть организована практически на сцене. Так как борьба осуществляется в спектакле всегда и только актерами, то, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, «режиссер умирает в актере».

Таким образом, в сущности своей режиссер есть, так сказать, «композитор борьбы». Его искусство — искусство самостоятельное и специфическое — есть в то же время как бы промежуточное звено между искусством драматургии и искусством актера. Режиссура родственна драматургии потому, что развитие борьбы — это сюжет, объединяющий в себе идею, фабулу, образы, язык и все то, что входит в круг забот и профессиональных интересов драматурга. Она родственна актерскому искусству потому, что осуществить борьбу на сцене могут только актеры.

Из основной обязанности режиссера вытекают и все многочисленные другие. Борьба, организованная режиссером, должна выражать как одно целое идейные устремления автора и идейные устремления театра, действительность, изображенную автором, и то, во имя чего и автор и театр эту действительность воспроизводят. Борьба эта, следовательно, должна быть правдива (а значит, единственна в своем роде, неповторима как индивидуальный случай) и выразительна (т. е. выражать нечто общее, сущность данного явления действительности). Стремясь построить на сцене борьбу именно такой, режиссер неизбежно делается лицом, чрезвычайно и кровно заинтересованным в том, чтобы все, что находится на сцене, и все, что на ней происходит, — все и в каждый момент течения спектакля — помогало зрителям понять смысл борьбы, происходящей на сцене, увлечься ею, поверить в ее реальность и чтобы эта борьба соответствовала заданию, данному театру автором и взятому на себя театром.

При этом условии вмешательство режиссера в работу всех членов театрального коллектива приобретает определенный конкретный смысл. Режиссер вносит поправки в работу актеров, художника и даже автора не потому, что он может играть лучше актера, строить оформление лучше художника и писать пьесы лучше драматурга, а потому, что его обязанность — подчинить все находящееся и происходящее на сцене единой цели. Эта цель — построить правдивое, выразительное и увлекательное течение борьбы — реализовать на сцене (а значит, конкретизировать, развить, обогатить, т. е. растолковать) конфликт, лежащий в основе пьесы.

Так, спектакль МХТ «Мертвые души» Станиславский строил как «карьеру Чичикова» — как зарождение, развитие и крах его борьбы за обогащение. В спектакле «Тартюф» Станислав-

ский и М. Н. К.
несут все дей
свободиться
борот, — про
подчинить его
вокруг чего
каждый дей
последовател
М. Н. Кедро
ми за продаж
Для того
ную борьбу
и понимать
ствующую с
бе; значит,
борьбу этих
общественн
историческо
«вообще»,
экономии,
наруживаю
ской жизни
в борьбе д
Воору
знает, как
делается
трактовку
дем театр
нителем е
сказать, с
ный круг
чает в се
рядка.
Пони
на сцене
ных фун
этих фун
которой
ся, если
важност
В
художн
для это
В ново
В.

ский и М. Н. Кедров строили «основное действие пьесы, которое несут все действующие лица, кроме Оргона и его матери, — освободиться от Тартюфа-Распутина. У Оргона и матери, наоборот, — прочно, навсегда водворить Тартюфа в лоно семьи и подчинить его воле все дальнейшее свое существование. Вот вокруг чего разворачивается ожесточенная борьба в пьесе, где каждый действует и борется со свойственной ему логической последовательностью»¹. В спектакле «Плоды просвещения» М. Н. Кедров строил действие как борьбу мужиков с господами за продажу земли.

Для того чтобы построить содержательную и выразительную борьбу на сцене, режиссеру необходимо, очевидно, видеть и понимать жизнь (существующую, прошлую и даже долженствующую существовать в будущем) также в развитии, в борьбе; значит, видеть силы, движущие развитие жизни, видеть борьбу этих сил с противостоящими препятствиями, понимать общественный смысл этой борьбы и закономерные тенденции исторического процесса; причем видеть и понимать все это не «вообще», не в абстрактных категориях диалектики и политической экономии, а видеть и понимать, как общие законы истории обнаруживаются в неповторимых конкретных событиях человеческой жизни. Видеть, как сущность выражается в явлениях — в борьбе друг с другом отдельных индивидуальностей.

Вооруженный умением видеть и понимать жизнь, режиссер знает, как конкретизировать и чем обогатить сюжет пьесы. Он делается истолкователем пьесы и лицом, ответственным за ее трактовку. Для этого он должен быть идейно-творческим вождем театрального коллектива, его доверенным лицом, объединителем его усилий, творческим штабом театра, решающим, так сказать, стратегические задачи данного спектакля. Этот обширный круг забот и обязанностей режиссера, естественно, включает в себя заботы и обязанности учебно-воспитательного порядка.

Понимание сущности режиссуры как организации борьбы на сцене не отменяет, следовательно, ни одной из общеизвестных функций режиссера. Но во множестве и в многообразии этих функций К. С. Станиславским установлена главная, из которой вытекают все остальные и в которую все они вмещаются, если она, эта главная функция, осознана во всей ее широте, важности и ответственности.

В старом понимании режиссер («постановщик») — это художник, который превращает пьесу в зрелище, пользуясь для этого актерами, декоративным оформлением, музыкой и пр. В новом понимании режиссер — это художник, строящий про-

¹ В. Топорков, Станиславский на репетициях, М., 1949, стр. 171.

цесс борьбы так, чтобы он, этот процесс, был зрелищно выразителен, содержателен, понятен, ярок. Ему нужны все те же средства выразительности, что и старому режиссеру-постановщику, но главная его забота — не художник, не композитор, не костюмер и никто другой, кроме актеров. Если он построил верную, смелую и яркую композицию борьбы, — спектакль, поставленный им, будет выразителен даже и вовсе без декоративного оформления. Режиссер — постановщик зрелища может работать с любыми актерами и не зависит от них; режиссер — «композитор борьбы» — весь во власти актеров. К первому актеры приспосабливались; со вторым — они могут только сотрудничать.

Если актер в репетиционной работе занят построением логики действий образа и озабочен тем, чтобы она была такой, а не другой, то ему делается совершенно необходимо, чтобы и его партнеры действовали так, а не иначе. Но имеет ли он творческое или формальное право требовать этого от своих партнеров? Как может он обосновать свои требования? Если он мотивирует их тем, что, мол, он хочет действовать так-то и так-то и ему для этого нужно, чтобы партнер действовал так-то, то этим его требованиям партнер может противопоставить свои противоположные.

Убедительно мотивировать их можно только логикой развития данного конфликта, логикой борьбы, должествующей происходить в данной сцене. А логика эта в свою очередь вытекает из толкования пьесы в целом, из определения того, какая именно борьба (кого, с кем и во имя чего) изображена в пьесе в целом и для чего она изображается на сцене. Таким образом любой, самый, казалось бы, малый вопрос взаимодействия и противодействия восходит к общему толкованию пьесы, т. е. входит в компетенцию режиссуры. На первый взгляд, режиссер выступает всего лишь как арбитр в творческом споре между актерами; в действительности он выступает как интерпретатор пьесы.

Но режиссер, конечно, не только отбирает из пожеланий актеров то, что в наибольшей степени соответствует его пониманию пьесы; он активно внедряет свое толкование в актерское исполнение, предумышленно и по плану строя ту именно борьбу, которая составляет его режиссерский план, его замысел спектакля.

Для каждого актера работа по созданию индивидуальной логики действий образа, если, разумеется, он занят ею, настолько трудоемка и сложна, что она неизбежно поглощает внимание актера целиком. Увлекаясь этой работой, актер не может уделять столько же внимания всем другим ролям, без ущерба для своей. Но, занятый своей ролью, он не может использовать всех

... возможностей
... зависит от
... неизбежный п
... возможность возм
... Ставя пер
... ствия, которые
... режиссер повыш
... звание вырази
... ет возможности
... разительности
... Специаль
... задачу наших
... лишь в ее со
... вопросом о р
... театра.

Режиссу
... тически всегд
... как оба они
... Так, разные
... другу искусс
... искусство др
... тельную роли
... кальное, хор
... вают искусс

Но синт
... смесь разно
... тов» театрал
... чтобы эти «
... другом, не
... должны сли
... подчинения
... место и рол

Это гла
... Связь с ним
... случае свое
... ствования
... ской деятел
... играет роли
... пени, но эт
... степени, по
... же «ведущ
... лом и объе
... тива. Это
... беспеч
... бы для зри
... ные образ

возможностей ее максимально яркого исполнения, потому что оно зависит от поведения его партнеров. Этот принципиально неизбежный пробел в работе актера, эту неизбежную ограниченность возможностей актера призвана восполнить режиссура.

Ставя перед каждым действующим лицом такие препятствия, которые заставляют его обнаружить свою сущность, режиссер повышает выразительность каждого образа через повышение выразительности его партнеров. Этим режиссер расширяет возможности актеров, достигая тем самым максимальной выразительности спектакля в целом.

Специальное рассмотрение вопросов режиссуры не входит в задачу наших очерков. Мы затрагиваем проблему режиссуры лишь в ее соприкосновениях с актерским искусством, в связи с вопросом о разграничении функций в коллективном искусстве театра.

Режиссура как специфическое и мощное искусство практически всегда выступает в единстве с актерским искусством, как оба они выступают в единстве с искусством драматургии. Так, разные по природе своей и в то же время родственные друг другу искусства сливаются в сложное целое — в коллективное искусство драматического театра. Известную, а иногда и значительную роль играют в нем также искусства живописное, музыкальное, хореографическое. Поэтому драматический театр называют искусством синтетическим.

Но синтез не есть, очевидно, ни арифметическая сумма, ни смесь разнородных элементов. Чтобы во множестве «компонентов» театрального искусства существовало подлинное единство, чтобы эти «компоненты» не вступали в противоречие друг с другом, не мешали друг другу и не вытесняли друг друга, они должны сливаться в одно целое в порядке субординации, т. е. подчинения тому главному, чему служит целое и что определяет место и роль каждого «компонента».

Это главное, как уже говорилось, — актерское искусство. Связь с ним других элементов драматического театра в каждом случае своеобразна: так, драматургия, являясь условием существования театра, определяет основу содержания его творческой деятельности как отражения действительности и потому играет роль ведущей идейно-творческой силы. В меньшей степени, но эту же роль играет в театре и режиссура. В меньшей степени, потому что сама она направляется драматургией; все же «ведущую роль», потому что режиссура толкует пьесу в целом и объединяет при этом усилия всего театрального коллектива. Это не исключает того, что и драматургия и режиссура обеспечивают актеров необходимыми условиями, чтобы для зрителей они, актеры, создавали на сцене художественные образы, нужные зрителям, содержательные и яркие. (Гру-

бая аналогия: на войне победу одерживают солдаты, а генералы и офицеры организуют победу, делают ее возможной.)

Теория драматургии как рода художественной литературы, разрабатывается издавна. Теория режиссуры, наоборот, впервые обрела возможность существования в связи с открытиями К. С. Станиславского. Она была невозможна пока не была определена специфика режиссерского искусства — тот «материал», каким оперирует режиссер и какой присущ только его искусству и никакому другому. К. С. Станиславский определил этот «материал», подобно тому как он открыл «материал» актерского искусства — действие.

«Материалом» — средством выражения режиссерского искусства — является борьба.

Но само слово и понятие «борьба» здесь нужно понимать так же конкретно, так же материально и объективно, как определяется применительно к актерскому искусству слово и понятие «действие». Речь идет не о борьбе в отвлеченном смысле слова, а о борьбе людей, которую можно видеть сегодня, здесь, сейчас, из которой практически и всегда состоят взаимоотношения между людьми, так же как практически жизнь каждого отдельного человека состоит из непрерывного потока действий.

В каждом роде искусства все его особенности вытекают из природы, свойств и особенностей его «материала». Точно так же и все особенности режиссерского искусства вытекают из природы, свойств и особенностей его «материала» — борьбы в самом конкретном смысле этого слова.

Общие для всех искусств закономерности распространяются и дальше: мастерство в режиссуре есть умение строить на сцене борьбу и борьбой действующих лиц выражать содержание, идею, мысль; умение это, чтобы быть сознательным, должно опираться на знание, — знание выразительных свойств борьбы; а последнее — на знание объективных закономерностей возникновения и течения борьбы между людьми в реальной, действительной жизни.

Таким образом, изучение объективных закономерностей борьбы с целью использования их в сценическом искусстве должно лежать в основе научной теории режиссерского искусства. Это, очевидно, дело будущего. В настоящее время мы располагаем лишь материалом для такой теории. Его можно найти в практике некоторых ведущих советских режиссеров и в общих методических и принципиальных выводах, которые либо сделаны самим К. С. Станиславским и его последователями, либо могут быть сделаны как продолжение и развитие системы — науки об актерском искусстве.

Каковы могут быть общие закономерности возникновения и течения борьбы между людьми? Каковы могут быть средства,

типы, формы и проявления борьбы между людьми? Что, при каких обстоятельствах, как и почему выражает для окружающих процесс борьбы между людьми? На все эти вопросы еще нельзя ответить сколько-нибудь стройной и научно обоснованной теорией. Это вполне естественно, если учесть, с одной стороны, чрезвычайную сложность «материала» режиссерского искусства, с другой — то, что едва ли тридцать лет прошло после того, как Станиславский пришел к открытию этого материала.

Борются между собой люди, соревнующиеся, враждующие, сотрудничающие друг с другом, любящие друг друга; дома, на работе, в общественных собраниях, отдыхая, трудясь, заседая, объясняясь и т. д. Самого разнообразного содержания, разнообразных форм и видов борьба происходит между отдельными личностями, между целыми группами людей, между семьями, организациями, учреждениями. Борются между собой разные национальности и разные общественные классы. Борются люди за свои личные интересы, борются за семейные интересы, борются за интересы нации, народа, класса; за свои идеи, убеждения, вкусы, привязанности, капризы, предрассудки, привычки и т. п.

Но в каком бы масштабе (или «объеме») мы ни брали тот или иной случай борьбы и кто бы в ней ни участвовал, во всех случаях эта борьба осуществляется в так или иначе непосредственно ощутимых столкновениях определенных личностей. В этих столкновениях конкретизируется любая (по содержанию, по объему и по масштабу) борьба, происходящая между людьми. (В сущности, мы уже рассмотрели этот вопрос, говоря о разных объемах логики действий, о делении логики действий и о «чтении» человеческого поведения в главе 3).

Вот эту конкретную борьбу мы всегда видим, находясь среди людей, может быть, не всегда и не в полной мере отдавая себе в том отчет; видя ее, мы делаем те или иные, более или менее верные выводы; в ней мы сами всегда более или менее активно участвуем. Ее и строит режиссер на сцене, стремясь воссоздать жизнь определенного содержания, с тем чтобы зрители восприняли это содержание.

Процесс «перевода» содержания пьесы на язык борьбы осуществляется иногда неосознанно — как произвольный результат многообразных и длительных усилий, направленных к верным целям, но без ясного представления об определяющих режиссерское искусство, характеризующих его средствах достижения этих целей. Тогда теряется четкая грань, отличающая режиссера-профессионала от критика, искусствоведа, лектора или просто умного и талантливое дилетанта.

Жизнь, изображенную в пьесе и подлежащую воспроизведению на сцене, можно видеть с разных сторон и в разных ее

проявлениях; ее содержание, ее смысл для одного выражается преимущественно в одном, для другого — в другом. Для режиссера-профессионала этот смысл выражается в том, какая борьба (кого с кем, за что, почему и как) в этой пьесе изображена. Чем яснее, точнее он видит эту борьбу, тем соответственно профессиональнее, а для актера — конкретнее, «проще» его задания или предложения.

Предлагая актеру участвовать в борьбе за ясную и определенную цель, мотивированную ясными и определенными причинами и в определенных предлагаемых обстоятельствах, режиссер побуждает актера применять то, что составляет его профессиональную сферу, — логику действий.

Так как все люди по личному опыту более или менее хорошо знают, как человек борется за свою цель, то практически в работе современного режиссера степень профессиональности зависит в первую очередь от того, насколько он чувствует себя обязанным строить на сцене борьбу, насколько он привык утруждать себя тем, чтобы искать ее в пьесе и в каждой сцене, — какая именно борьба (кого с кем, за что, почему и как) в ней происходит, — ее ли именно со всем, что в ней важно и интересно, предлагает он актерам осуществить.

Если режиссер чувствует себя обязанным строить на сцене борьбу, и именно ту и такую, которая приведет его и актера к искомому результату, то весь его жизненный опыт, его личные знания логики и выразительности процесса борьбы приходят ему на помощь и заменяют ему отсутствующую еще науку о борьбе как теорию режиссуры.

Пока специальной науки о борьбе, как о специфическом средстве выражения режиссерского искусства, не существует, можно высказать лишь несколько предположений о самых общих закономерностях борьбы и о ее построении в спектакле.

Видеть в пьесе и строить в спектакле борьбу — это значит видеть в каждом, в любом действии героя обусловленность этого действия противодействием, контрдействием. Это значит — на пути действующего лица к его цели обнаруживать препятствия и побуждать это лицо их преодолевать. (Так, препятствием Чичикову в сцене с Коробочкой является, в частности, ее тупоумие, в сцене у Манилова — его восторженность, в сцене у Ноздрева — его неприемлемые для Чичикова планы совершения сделки, его настойчивость и агрессивность.) Но найти такие препятствия невозможно, не прибегая к помощи воображения, а оно может предложить множество и самых разнообразных препятствий любому устремлению героя. Значит, из

...автором
...именно
...свою
...понять.
...была вы
...из пре
...лица
...бор
...Видеть в бор
...осознава
...одни челове
...что-то,
...его власти
...Это может
...Отец до
...так А
...быть, и «пре
...либо, подтве
...состояние
...добиться от
...совершил
...борьба
...сочувс
...комедии
...и от Лю
...на та
...Если конк
...жет быть ясно
...Ближайш
...в данн
...рующемуся не
...более значит
...достижения
...ток нужен С
...так, пригла
...для проникн
...нужно ему
...Поэтом
...ближайшим
...каждом слу
...даленные ц
...общие цели
...вершено
...смысле, за
...дение согл
...улыбку и
...19 П. Ершо

всех жизненно, житейски возможных, более или менее ясно выраженных автором препятствий надлежит выбрать определенные. А именно — те, которые заставят действующее лицо обнаружить свою сущность и которые помогут зрителям эту сущность понять, или те, которые подведут к тому, чтобы сущность эта была выражена в дальнейшем — при преодолении какого-то из препятствий, стоящих на последующем пути действующего лица к его цели.

Видеть в борьбе ее конкретное содержание — это значит ясно осознавать, из-за чего эта борьба происходит. Если один человек борется с другим, то это значит, что первому нужно что-то, что-либо принадлежит второму, либо находится в его власти (действительно, или по представлениям первого). Это может быть предмет в буквальном смысле слова (так, Отелло добивается от Дездемоны, чтобы она дала ему платок, так Арбенин добивается у Нины браслета), а может быть, и «предмет» в ином, переносном смысле: согласие на что-либо, подтверждение чего-либо, сведения о чем-либо, сочувствие, состояние, поступок, внимание и т. д. Тогда одному нужно добиться от другого, чтобы тот дал согласие, выразил сочувствие, совершил поступок, переменил состояние и т. д. — конкретно борьба будет происходить из-за них: согласия, подтверждения, сочувствия, сведений и т. п. (Так, Митя в третьем действии комедии «Бедность не порок» добивается от Пелагеи Егоровны и от Любы принятия его плана, признания его правоты, согласия на тайное похищение.)

Если конкретный предмет конфликта не ясен, то не может быть ясно и содержание происходящей борьбы.

Ближайший, конкретный предмет борьбы (то, из-за чего в данный момент происходит борьба) бывает нужен борющемуся не сам по себе, а либо как часть более важного, более значительного «предмета», либо как средство для достижения этого более значительного «предмета». (Так платок нужен Отелло для подтверждения верности Дездемоны; так, приглашение на вечеринку к губернатору нужно Чичикову для проникновения в губернское общество, а само это общество нужно ему для скупки мертвых душ.)

Поэтому содержание процесса борьбы не исчерпывается ближайшим конкретным предметом конфликта и установить в каждом случае этот предмет можно только, понимая более отдаленные цели борющегося. Но процесс борьбы за отвлеченные общие цели и идеалы всегда конкретизируется в борьбе за совершенно конкретные предметы — за предметы в буквальном смысле, за выражение внимания или понимания, за подтверждение согласия, за выполнение действия или даже движения, за улыбку и т. д., как об этом было сказано выше.

Последовательность и взаимосвязь этих конкретных «предметов», подчиненность их общему, «главному», предмету конфликта пьесы определяет логику развития борьбы в пьесе в целом.

Эта логика делится на логику борьбы меньшего объема — на логику борьбы в каждой отдельной сцене, в каждом отдельном эпизоде. У каждого действующего лица есть свой «главный предмет борьбы» — своя сверхзадача, и логика борьбы за этот «главный предмет» определяется в большой степени поведением тех, кому «принадлежат» частные, конкретные «предметы», из которых состоит «главный предмет».

Если противник уступает «предмет», то борьба за этот «предмет» кончается и немедленно начинается борьба за следующий по логике развивающихся событий. Не уступать он может по самым разным причинам: потому что не может уступить, потому что не хочет уступить (как, например, Щербнев не уступает Кречинскому), потому что не знает, не понимает, чего от него добиваются (как, например, Коробочка в сцене с Чичиковым). В последнем случае сопротивление может быть только выяснением, узнаванием, но и это объективно — сопротивление, противодействие, борьба. Сопротивление может заключаться и в том, что противник не замечает, не обращает внимания на то, чего от него добиваются, потому что сам он в это время добивается от партнера чего-то другого (как Манилов в сцене с Чичиковым). Таковы же часто бывают споры: некто добивается от меня, чтобы я признал то-то и то-то, а я добиваюсь от него, чтобы он признал нечто другое — каждый добивается своего и не уступает потому, что занят своим «предметом» и не вникает в «предмет» другого. Тогда борьба идет вокруг двух «предметов». В подобном случае борьба может вести к постепенному сближению «предметов» — по мере сопротивления каждый уступает из своего «предмета» часть, чтобы получить хоть что-то. (Так, Горецкий торгуется с Чугуновым в первом явлении третьего действия комедии «Волки и овцы».)

Это «что-то» делается общим предметом борьбы; в нем теперь заинтересованы оба — и тот, кто хочет получить его, и тот, кто не хочет его уступать. Это, так сказать, нахождение «общего языка» — условие логичности спора. Если борющиеся заинтересованы в разрешении конфликта, то они всегда стремятся найти такой общий язык, хотя часто находят его с трудом и не сразу. Так, например, люди иногда торгуются: если один хочет во что бы то ни стало продать, а другой купить, то как бы ни был жаден первый и расчетлив второй, постепенно точки зрения сближаются и сделка совершается. (Так примерно протекает борьба Глафиры с Лыняевым в явлении восьмом третьего действия комедии «Волки и овцы».)

Понятно, что у каждого лица есть свой «главный предмет борьбы», своя сверхзадача, и логика борьбы за этот «главный предмет» определяется в большой степени поведением тех, кому «принадлежат» частные, конкретные «предметы», из которых состоит «главный предмет».

Если противник уступает «предмет», то борьба за этот «предмет» кончается и немедленно начинается борьба за следующий по логике развивающихся событий. Не уступать он может по самым разным причинам: потому что не может уступить, потому что не хочет уступить (как, например, Щербнев не уступает Кречинскому), потому что не знает, не понимает, чего от него добиваются (как, например, Коробочка в сцене с Чичиковым). В последнем случае сопротивление может быть только выяснением, узнаванием, но и это объективно — сопротивление, противодействие, борьба. Сопротивление может заключаться и в том, что противник не замечает, не обращает внимания на то, чего от него добиваются, потому что сам он в это время добивается от партнера чего-то другого (как Манилов в сцене с Чичиковым). Таковы же часто бывают споры: некто добивается от меня, чтобы я признал то-то и то-то, а я добиваюсь от него, чтобы он признал нечто другое — каждый добивается своего и не уступает потому, что занят своим «предметом» и не вникает в «предмет» другого. Тогда борьба идет вокруг двух «предметов». В подобном случае борьба может вести к постепенному сближению «предметов» — по мере сопротивления каждый уступает из своего «предмета» часть, чтобы получить хоть что-то. (Так, Горецкий торгуется с Чугуновым в первом явлении третьего действия комедии «Волки и овцы».)

Это «что-то» делается общим предметом борьбы; в нем теперь заинтересованы оба — и тот, кто хочет получить его, и тот, кто не хочет его уступать. Это, так сказать, нахождение «общего языка» — условие логичности спора. Если борющиеся заинтересованы в разрешении конфликта, то они всегда стремятся найти такой общий язык, хотя часто находят его с трудом и не сразу. Так, например, люди иногда торгуются: если один хочет во что бы то ни стало продать, а другой купить, то как бы ни был жаден первый и расчетлив второй, постепенно точки зрения сближаются и сделка совершается. (Так примерно протекает борьба Глафиры с Лыняевым в явлении восьмом третьего действия комедии «Волки и овцы».)

Понятие о «предмете» борьбы приводит к понятиям о «наступлении» и «обороне» в борьбе. Тот, кто располагает «предметом», от кого зависит, уступить его или не уступать, тот обороняется. Тот, кому нужен «предмет» и кто им не располагает (а потому и добивается его), тот наступает. (Так Глафира наступает на Лыняева, Чичиков на Коробочку.) Если каждый борется за свой «предмет», то оба наступают; но для того чтобы наступать на того, кто сам наступает, нужно обычно сначала отбить наступление противника.

Оборона, как правило, имеет тенденцию перейти в наступление. Для того чтобы обороняться, нужно в данный момент быть незаинтересованным в партнере, т. е. не нуждаться ни в чем, что от него зависит. Но если наступающий активен, то он неизбежно в конце концов вынуждает обороняющегося наступать — добиваться прекращения наступления. Так, например, часто возникают ссоры, перебранки и даже драки (так поссорились Чичиков и Ноздрев). Если один настойчиво пристаёт к другому, то последний, будучи даже сдержанным человеком, может утратить свою сдержанность; этого как раз и добивается первый, если он «напрашивается на скандал».

Определить в каждом конкретном случае борьбы, кто наступает и кто обороняется, бывает весьма важно по следующей причине:

«Предмет» борьбы обнаруживает наступающий, ему приходится обозначить, так или иначе выразить то, чего он добивается. Вынуждает его к этому обороняющийся. Чем упорнее оборона, тем настойчивее наступление; следовательно, от поведения обороняющегося зависит, обнаружит или не обнаружит наступающий, в какой степени нужен ему «предмет» и что этот «предмет» собой представляет. Судьбу «предмета» выражает обороняющийся; обороняющийся сильнее наступающего — он уже владеет тем, чем только еще хочет владеть наступающий.

Так процесс борьбы делается выразительным; в нем обнаруживается: цель наступающего, отношение обороняющегося к предмету борьбы и к наступающему, соотношение сил того и другого (яркий пример тому уже упоминавшаяся сцена Кречинского с Щебневым).

Иногда человек занимает позицию обороны только для того, чтобы выяснить цель и силы своего противника. Так, скажем, опытные торговцы умеют «набивать цену» товару. Обороняющийся иногда прикидывается наступающим для того, чтобы скрыть свою силу; наступающий иногда мгновенно переходит к обороне, чтобы создать впечатление силы. Если обороняющийся не уверен в своей силе, то он часто прибегает к наступлению, согласно поговорке «лучшая оборона — это наступле-

ние»: наступая, он отвлекает противника от его цели. Так иногда обвиняемый сам начинает обвинять, если находит уязвимые места у обвинителя.

Осторожные люди наступают только тогда, когда либо обстоятельства вынуждают их к этому с полной необходимостью, либо когда они совершенно уверены в успехе (например, Чичиков, городничий). Горячие, смелые или несдержанные люди, нервные, неуравновешенные люди, наоборот, легко переходят в наступление даже и без достаточных на то оснований (Ноздрев, Мурзавецкая).

Чем больше способов воздействия применяет наступающий и чем они разнообразнее, тем нужнее ему, как правило, «предмет» борьбы. Но конкретный состав примененных способов воздействия зависит от особенностей индивидуальной логики поведения наступающего и, следовательно, обусловлен его характером — вкусами, привычками, биографией и пр. Значит, обороняющийся может принудить наступающего раскрыться; чем больше наступающий раскрывает себя, тем легче обороняющемуся нащупать его слабое место, чтобы перейти в наступление. Так осторожные и хитрые люди используют иногда преимущества обороны: им удается выдать свой отказ за неговорчивость или отказ просителя, как будто последний (наступающий) отказался выполнить какое-то условие и потому сам виноват в неприступности обороняющегося.

От заинтересованности в «предмете» борьбы борющихся, значит от активности наступления и от упорства обороны, зависит ритм борьбы. По мере возрастания упорства в сопротивлении возрастает противоречие между желанием и возможностью обладать «предметом» у наступающего, а отсюда и обострение ритма. Вслед за обострением ритма наступления обостряется и ритм обороны, хотя последний всегда несколько отстаёт от первого.

В процессе борьбы степень противоречия между заинтересованностью в предмете и сопротивлением всегда изменяется — соответственно, либо обостряясь, либо успокаиваясь постепенно меняется и ритм (в спектакле МХАТ «Мертвые души» это особенно ярко обнаруживалось в сценах Чичикова у Коробочки и Чичикова у Ноздрева). Если борьба действительно происходит, то ритм не может оставаться неизменным.

Пока борьба идет из-за одного и того же «предмета», ритм меняется постепенно; если же он изменился резко (резко обострился или резко успокоился), то это значит, что изменился «предмет» борьбы. Переход от «предмета» менее важного для наступающего к более важному влечет за собой резкое обострение ритма; от более важного к менее важному, наоборот, — успокоение ритма. Это, разумеется, не значит, что так-

же меняется и темп борьбы. Резкое обострение ритма бывает часто связано с резким замедлением темпа: удлинением оценок, более точным и тщательным выполнением пристроек и более осторожным воздействием.

Таким образом, в построении борьбы необходимо входит и построение ритмического рисунка спектакля.

В ритмическом рисунке каждого данного спектакля, если он, разумеется, представляет собой композицию борьбы, конкретно, практически выражается то, какие события из числа входящих в сюжет пьесы режиссер считает более важными и какие менее важными. Более важные это те, которые больше затрагивают интересы действующих лиц, которые, следовательно, побуждают их более активно действовать, т. е. применять большее число средств в более остром ритме. Это, значит, те события, которые заставляют в наибольшей степени обнаруживать свою сущность людей, участвующих в этих событиях.

Построение «композиции борьбы» таким образом включает в себя: определение общей цели борьбы каждого героя — его «главного предмета борьбы» — и препятствий на его пути к этой цели; определение и отбор конкретных «предметов» борьбы; установление отношений к этим «предметам» борющихся — кто в каждый данный момент наступает и кто обороняется; отбор средств наступления и средств обороны, согласно логике течения борьбы и, в частности, согласно индивидуальной логике действий каждого участвующего в ней; выделение и подчеркивание событий по степеням их значительности при помощи ритмического рисунка создаваемой борьбы.

Все это способы или приемы построения борьбы, вытекающие из жизненной, житейской логики взаимодействия людей; этих способов существует, конечно, много больше, чем здесь перечислено. Они могут быть полезны только, разумеется, как способы перевода содержания пьесы, ее толкования, ее трактовки на язык борьбы — на профессиональный язык режиссерского искусства. Такой «перевод» — работа творческая, не допускающая, конечно, никакого шаблона, никаких рецептов.

Режиссерская композиция борьбы, если она представляет собой нечто стройное, цельное, единое, помогает воссозданию на сцене жизни, данной в пьесе и, следовательно, выражает отношение к этой жизни самого режиссера — его понимание этой жизни, его мировоззрение. Стройная целостность, единство композиции борьбы как воплощение идейно-творческих позиций режиссера, выливается в жанровую определенность — в завершенность и единство формы спектакля.

Форма спектакля, создаваемая режиссером как «композитором борьбы», есть прежде всего форма, общий характер, стилистическое единство и стилистическая определенность бор-

бы. Возникает она в результате отбора предметов, способов и ритмов борьбы, если отбор этот подчинен единому общему принципу, единому пониманию того, что представляет собой в целом организуемая на сцене жизнь, чем она в целом поучительна, интересна, значительна.

Каков общий характер «предметов», за которые борются действующие лица данной пьесы? Мелкие, пустяковые — это предметы с точки зрения сегодняшнего зрителя, или это предметы, житейскую, бытовую значительность которых легко оценит зритель, или это «предметы» общечеловеческого масштаба, всегда и закономерно затрагивающие зрителя своим содержанием? Из каких общих побуждений борются за эти «предметы» действующие лица пьесы? Являются ли эти побуждения вечными общечеловеческими идеалами, или они суть конкретные, значительные цели данного исторического момента или данной исторической эпохи, — замкнуты они в круг личных интересов и сводятся при этом к грубо эгоистическим, или нет, и т. д.

От ответов на все эти вопросы зависит общий характер способов борьбы, ритмов, взаимоотношений между действующими лицами и т. д. В одном случае общая композиция борьбы выльется в форму монументальной трагедии, в другом — в форму бытовой или социальной драмы, в третьем — в форму сатирической комедии или легкого водевиля.

Чуть ли не в любом водевиле главный предмет борьбы — женитьба или замужество, и только. В «Молодой гвардии» предмет борьбы — судьба Отечества, торжество патриотической идеи, победа над фашизмом. В «Отелло» — торжество идеала любви и верности. А каков основной предмет борьбы, скажем, в «Зыковых» М. Горького? Если Антипа Зыков хочет иметь молодую, красивую жену и только — течение борьбы и содержание спектакля будет одно; если Павла для него олицетворение чистоты и того особого светлого мира, которого он не знал, поглощенный «грубой» работой, но мира, оказавшегося иллюзорным, — содержание спектакля и весь его стиль будет другим. (Какова же должна быть Павла? Какова ее индивидуальная логика действий? Что должно характеризовать ее как образ?..)

Мы уже приводили в качестве примера спектакль МХАТ «Тартюф» и происходившую в нем борьбу: Оргон стремится «прочно, навсегда водворить Тартюфа в лоно семьи». Зачем это ему нужно? Если это только причуда, самодурство, то и спектакль будет о ловком пройдохе, который обманул глупца. Если же, как это и было в спектакле МХАТ, «водворение Тартюфа» — это утверждение Оргоном его принципов, его идеалов святости и справедливости, то и в спектакле появляется общечеловеческая тема доверчивости, а главной темой становится

своекорыстное использование не только суеверия людей, но и их искренней, хотя и необоснованной веры. В комедии появляется нота «трагедии веры».

Общепотребительные определения форм или жанров («трагедия», «драма», «сатирическая комедия», «водевиль») не в состоянии охватить многообразие возможных случаев жанровой определенности спектакля. Если спектакль есть художественное воспроизведение действительности, то, очевидно, одна и та же форма не может быть пригодна для нескольких спектаклей — каждая пьеса и каждое ее толкование дают свою единственную и неповторимую форму. Не заранее «решенная» форма определяет, следовательно, композицию борьбы, не композиция борьбы втискивается в predetermined форму, а композиция борьбы в процессе ее созидания приводит к той или иной своеобразной форме, как к результату толкования пьесы — ее изучения, ее понимания, ее конкретизации и отношения к показываемым в ней событиям.

Все, что характеризует течение борьбы на сцене, — все это краски режиссерского мастерства; чем богаче его палитра, тем выше его мастерство. Богатство это выражается, между прочим, и в том, что при воплощении на сцене каждой данной пьесы он пользуется всеми красками, но преимущественно теми, а не другими, в зависимости от того, что и зачем он показывает зрителям.

Также примерно всякое подлинное произведение живописного искусства имеет свой колорит, и определенность колорита не мешает ему быть правдивым воспроизведением действительности, такой, какова она есть.

Композиция борьбы есть своего рода «канва» или «костяк» сценического произведения искусства. В произведении театрального искусства эта борьба осуществляется в определенном пространстве и в определенное время, т. е. среди определенных вещей и определенных процессов. Эти «вещи» и эти «процессы» могут препятствовать верному пониманию показываемой зрителям борьбы, могут быть к ней на первый взгляд безразличны и могут помогать ее верному восприятию. Отсюда и вытекают те заботы режиссера, которые мы называли выше «упаковкой пьесы».

Спектакль, очевидно, должен быть зрелищем — ведь те, кто приходит в театр, называются зрителями; они идут в театр не для того, чтобы прослушать пьесу, а для того, чтобы увидеть ту жизнь, которая воспроизведена в ней. Если любимое читателями беллетристическое произведение инсценируется и ставится на сцене, то известно, как сильно привлекает оно зрителей; они знают, что театр не в состоянии воспроизвести все то, о чем они читали в романе, они ждут от спектакля

не полноты картины, а реальности, вещественности, зримости того, что полюбилось им в словесном выражении.

Поэтому если плохи те спектакли, в которых зрелищность пытается вытеснить, заменить живых людей — актеров, то плохи и те, которые лишены зрелищности.

В коллективном искусстве театра об этой зрелищной стороне спектакля призван заботиться художник и те, кто помогает ему, — костюмеры, осветители, бутафоры и т. д. Но коль скоро зрелищно оформлена должна быть борьба, а не что-либо другое, работа художника подчинена задачам режиссуры, и режиссер не может не участвовать в этой работе.

Режиссеру не может быть безразлично, видят или не видят зрители построенную им борьбу; какие моменты борьбы более наглядны, какие менее. Для того чтобы зрители увидели в происходящей борьбе то, что нужно увидеть для понимания ее содержания, режиссер располагает борющихся на сценической площадке, т. е. строит мизансцены. То, как он это делает, иногда в решающей степени определяет характер борьбы, а значит, и то, что увидят в ней зрители.

Всем людям свойственно, с одной стороны, стремиться к такому положению в пространстве, чтобы было удобно бороться за достижение своей цели, с другой стороны, им столь же свойственно экономить движения и не перемещаться в пространстве без достаточных на то оснований. Поэтому всякое перемещение действующего лица в пространстве не может быть безразлично к содержанию происходящей борьбы. Каждый шаг приближения к партнеру и каждый шаг удаления от него — это либо момент возрастания или падения активности, либо момент перемены «предмета» борьбы, либо момент перемены позиции — переход от обороны к наступлению или от наступления к обороне.

Если актер, которому предстоит вести длинный поединок с партнером, с первой реплики подойдет к нему вплотную (как говорят, «съест пространство»), то он тем самым ограничивает свои возможности выбора средств «наступления» на партнера, а значит, средств повышения активности этого «наступления». Ему придется искать специальное основание для того, чтобы отойти от партнера и вновь «набрать пространство»; иначе он обречет себя и все течение поединка на однообразное топтание на месте и в прямом и в переносном смысле.

Если на сцене борются между собой двое, трое и больше действующих лиц, то всегда один из них, вернее, лицо одного из них, видно зрителям лучше, чем лица других. Чье же лицо и кого в целом зрители должны видеть в первую очередь и с наибольшей полнотой? Это одновременно и вопрос смысла, толкования данной сцены, и вопрос техники мизансцениро-

вания. Если в данный момент борьбы прежде всего нужно, чтобы зрители поняли, из-за чего происходит борьба, что является ее «предметом», если нужно, чтобы они вникли во все подробности и особенности этого «предмета», то в центре их внимания целесообразно быть наступающему. Тогда нужно, чтобы весь он, и его лицо в особенности, были хорошо видны зрителям. Если же они достаточно знакомы с «предметом» конфликта и их должна больше интересовать «судьба предмета», то в центре внимания целесообразно находиться обороняющемуся.

Так, в сценах «допроса» (в широком смысле: муж допрашивает жену, начальник подчиненного, следователь обвиняемого и т. д.) в одних случаях может быть особенно важно, чтобы зрители вникли во все подробности «предмета» (того «дела», о котором ведется следствие), в других, чтобы они следили за «судьбой предмета» (т. е. за поведением обороняющегося).

Для понимания сущности происходящей борьбы иногда бывает важнее первое, иногда второе. Соответственно этому допрашивающий и допрашиваемый могут быть расположены в пространстве, т. е. в мизансцене.

Подобные примеры вовсе не говорят, конечно, о существовании каких бы то ни было норм или обязательных правил мизансценирования. Речь идет лишь о том, что мизансценирование есть один из способов построения борьбы на сцене, с тем чтобы верно понятая режиссером борьба, во-первых, действительно происходила на сцене, во-вторых, чтобы она была верно понята также и зрителями, чтобы она была выразительна.

Борьба, происходящая между людьми, может иметь тот или иной смысл (а построенная на сцене, — выражать то или иное содержание), в зависимости от того, в каких конкретных внешних условиях находятся борющиеся. То, что Чацкий явился в дом Фамусова, и явился рано утром, придает особое значение его первой беседе с Софьей; то, что Валько и Шульга («Молодая гвардия») спорят о партийной и советской работе в фашистском застенке, то, что Лариса Огудалова умирает перед кофейной на берегу Волги, а Федя Протасов в коридоре окруженного суда — все это вносит дополнительное, существенное содержание в каждое из этих событий.

О подобного рода конкретных условиях зрители могут узнать заранее, прочтя пьесу; о них театр может сообщить зрителям условными знаками или условно декоративными средствами, как, скажем, в шекспировском театре место действия обозначалось плакатами. Эти же условия могут быть более или менее правдоподобно изображены. Реалистический

театр, чтобы быть зрелищем, декоративным оформлением воспроизводит их.

В спектаклях, которые претендуют на реализм, вещественное оформление иногда выполняет функцию информации, и только. Оно говорит о том, что действие, мол, происходит в такие-то годы, в такой-то стране, в такой-то общественной среде, действующие лица принадлежат, мол, к такой-то социальной прослойке. Что, почему и как они делают, из-за чего борются и каков смысл этой борьбы — оформление этого не касается. Это, мол, дело актеров. Тогда в погоне за исторической, этнографической, бытовой, географической и всякой иной достоверностью оформление может переполниться массой деталей и подробностей; каждая из них может быть художественно выполнена, может быть интересна и характерна. Работа художника может казаться поэтому превосходной. В действительности, она вступит в соревнование с актерами, будет отвлекать от них внимание зрителей и таким образом будет мешать воплощению выразительной борьбы на сцене.

Такому оформлению в принципе следует предпочесть условный павильон или писанный задник, если они дают ту же информационную справку, не претендуя на первенство и не отвлекая зрителей от разворачивающихся событий, которые создаются актерами.

Оформление дает зрителям информационную справку, но в этом только самая первая и самая элементарная его функция. Выразительность оформления спектакля заключается не в полноте и не в подробности этой информации, а в том, в какой мере оно запечатлевает в сознании зрителей то, что обогащает содержание, т. е. выразительность борьбы на сцене.

Для того чтобы понять, почему и как человек совершил тот или иной поступок, может быть полезно и даже необходимо иметь анкетные сведения о нем и знать его биографию. Но это не значит, что все изложенное в биографии и анкете равноценно для понимания данного поступка. Одно слово в анкете и один факт биографии могут быть ценнее всего их остального содержания. Этим то фактом и заинтересуется тот, кому важно понять генезис данного поступка; этот факт он и будет изучать во всех подробностях и оттенках.

Подобным же образом и оформление спектакля, для того чтобы не мешать актерам, чтобы не быть безразличным к ним, а помогать им, должно со всей тщательностью, подробностью и достоверностью показывать только то из материальной среды, окружающей действующих лиц, что наглядно, «зрелищно» помогает зрителям уяснить смысл происходящей на сцене борьбы, игнорируя, стусеивая то, что не служит выразительности борьбы, а значит, может отвлечь от нее зрителей.

Так же
мастером,
ленном спек
за кулисами
осуществлен
помогать зр
жиссер со
крывая ее
превращая

Строя
ткани, из
ляет и пр
стоит бор
ту» борю
до такой
предреш
в эти во
борьба,
кая воп
во все с
связыва
помощи
Ин
творчес
ее оха
П
Из-за
актер
вооб
сторо
пэзи
испо
пови
не м
состо
всегд
взаим
ская

Такого рода оформление самый лучший художник не может построить без участия режиссера, если этот художник сам не является режиссером, т. е. если он сам не занят прежде всего и главным образом построением выразительной и содержательной борьбы.

Так же в принципе обстоит дело с композитором и балетмейстером, со световым, шумовым и каким угодно еще оформлением спектакля. Все, что находится и происходит на сцене, за кулисами и в театре вообще, — все это должно помогать осуществлению борьбы, которую выполняют актеры, и должно помогать зрителям верно понимать эту борьбу. Строит ее режиссер со всеми своими многочисленными помощниками, раскрывая ее в пьесе и тем самым воспроизводя пьесу на сцене, превращая ее в спектакль.

5

Строя борьбу, режиссер строит основу той действенной ткани, из которой фактически состоит спектакль. Он определяет и предлагает актерам предмет, из-за которого им предстоит бороться, предусматривает отношение к этому «предмету» борющихся и их позиции в борьбе, часто вынужден бывает до такой степени конкретизировать предметы борьбы, что этим предрешает даже и способы борьбы. Если режиссер не входит в эти вопросы, то это значит, что он не озабочен тем, чтобы борьба, происходящая на сцене, была той именно борьбой, какая воплотит содержание пьесы. Если же он должен входить во все обстоятельства, характеризующие течение борьбы, то не связывает ли он этим актеров? Не превращается ли он из их помощника в диктатора?

Иными словами, в чем заключается свобода актерского творчества при таком содержании работы режиссера, как мы ее охарактеризовали?

Практика говорит, что вопрос этот не является праздным. Из-за вмешательства режиссера в детали и тонкости поведения актера в роли, а иногда из-за вмешательства его в игру актера вообще, нередко возникают конфликты, в которых каждая сторона имеет на первый взгляд основания для защиты своих позиций. Актер требует свободы, не желая мириться с ролью исполнителя режиссерских предначертаний; режиссер требует повиновения, ибо он отвечает за спектакль в целом и потому не может быть безразличен к тому, из чего этот спектакль состоит.

Если конфликты на этой почве не возникают, то и это не всегда значит, что в коллективе сложились верные творческие взаимоотношения между актерами и режиссурой. Так, творческая инициатива актеров бывает иногда действительно совер-

шенно подавлена «режиссерской партитурой»; тогда в каждом движении актеров виден режиссер и видна единственная забота актеров, как бы не уклониться от заданной партитуры. Нередко можно видеть и обратное (например, в периферийных театрах, вынужденных работать ускоренными темпами) — актеры играют, что хотят и как хотят; «свобода их творчества» не ограничена никакой режиссерской партитурой по той причине, что таковая попросту отсутствует.

При правильных творческих взаимоотношениях в театральном коллективе актеры нуждаются в режиссере, как в руководителе спектакля, а режиссер нуждается в актерах, как в самостоятельных художниках. И если обе стороны выполняют каждая свою функцию, то между ними не может быть антагонизма; не может быть и порабощения актеров режиссером или режиссера актерами.

В основе таких взаимоотношений лежит единое понимание цели и назначения театрального искусства — единая сверхсверхзадача всего творческого коллектива. Именно она, как говорил К. С. Станиславский, «спаивает воедино разнородных членов театрального коллектива»¹.

Если все члены театрального коллектива действительно озабочены тем, чтобы создать спектакль как цельное произведение, воплощающее идею данной пьесы, то «каково мое место в этой пьесе? Это первый вопрос, который каждый актер должен себе задать»², — как говорил Вл. И. Немирович-Данченко. Вопрос этот обращен всегда к режиссуре, потому что «место в пьесе» — это содержание, место и мера участия в борьбе, описанной в пьесе и происходящей на сцене.

Не менее заинтересован и режиссер в актерах. Какую бы интересную, содержательную, яркую и т. д. борьбу ни задумал он построить в спектакле, если только она будет действительно происходить, она не будет тождественной его предварительным представлениям. Если актеры будут копировать режиссера, то они не будут и не смогут подлинно действовать, и борьба на сцене не будет происходить. Будет показано изображение борьбы, состоящее из условных изображений действия. Если же актеры подлинно борются на сцене, то они не могут действовать точно так, как кто бы то ни было предложил им. Как нами уже говорилось, подлинное действие не поддается копированию — такова его природа.

Отсюда прямой вывод: строя борьбу, режиссер заинтересован не только в том, чтобы она протекала по намеченной им

¹ Г. Кристи, Работа К. С. Станиславского в оперном театре, стр. 216.

² Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, стр. 329.

партитуре, но и в том, чтобы каждый актер, осуществляя ее, действовал бы кроме того и так, как ему, и только ему, свойственно. Поэтому в творческую работу режиссера входит распределение ролей.

Борьба, обнаруженная в пьесе, конкретизированная и обогащенная режиссером, существует первоначально в его воображении как предварительный режиссерский замысел, как общее творческое задание всему театральному коллективу. Чтобы организовать практическое выполнение этого общего задания, режиссеру приходится делить его на частные задания.

Какие конкретные частные творческие задачи должны быть решены будущими участниками спектакля, чтобы с наибольшей полнотой, точностью и выразительностью была решена общая задача всего коллектива? Когда этот организационно-творческий вопрос решен, тогда можно «частные задания» распределить между членами коллектива, соответственно индивидуальности каждого. При этом режиссер исходит из того, что каждый член коллектива может и должен решить поставленную перед ним задачу лучше, чем это сделал бы сам режиссер, или даже лучше, чем он представляет себе ее решение.

Как известно, правильный ответ может быть дан только на правильно поставленный вопрос; верно решена может быть только верно построенная задача. Аналогично этому искусство построения борьбы режиссером есть как бы искусство верно ставить перед актерами вопросы, верно строить творческие задачи — так строить их, чтобы облегчить актерам эффективное применение их инициативы.

Верная постановка вопроса и верное построение задачи — это своего рода «корень» верного ответа и верного решения задачи. Режиссер, предлагающий «решения задач» как готовый ответ, результат, навязывает актеру то, что свойственно индивидуальности режиссера и что может совершенно не соответствовать индивидуальности актера. Тем самым он связывает инициативу актера, обрекает его на изображение действия и закрывает ему путь к подлинному действию. Режиссер, предлагающий актеру верные вопросы и верно построенные задачи, наоборот, пробуждает инициативу актера, помогает работе его воображения и подводит его к тому, чтобы он, актер, сам пришел к верному решению.

К. С. Станиславский говорил: «Бывают режиссеры результата и режиссеры корня. Мы должны различать их друг от друга. Нам нужны режиссеры корня — это одно из важнейших требований Художественного театра»¹.

стр. 654.

¹ К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма,

«Режиссер корня» не допускает анархии, самоуправства и произвола в актерском исполнении пьесы; он строит на сцене борьбу по своему плану, тщательно выверенному и продуманному, превращенному им в точную режиссерскую партитуру, но он дает «решение спектакля» путем постановки вопросов и построения задач. «Режиссер результата» предлагает готовые придуманные или найденные им (иногда очень интересные и содержательные) ответы на вопросы, в которые он часто даже и не посвящает актеров. Глубокая принципиальная разница между тем и другим заключается в том, что первый верит в актера, второй — нет. Первый исходит из того, что нет предела в совершенстве решения творческой задачи, он рассчитывает на результат, который превзойдет ожидание. Второй исходит из того, что совершенное решение им уже найдено и потому нет нужды искать лучшее, нет надобности и в творческой инициативе актеров. (Впрочем, в последнем он, разумеется, никогда не признается!)

Поэтому «режиссер корня» озабочен всесторонним воспитанием актера: как гражданина, как творца, как художника, как профессионала. «Режиссеру результата» — нужен гибкий, безропотный и послушный мастер своего дела. В этом постоянная уязвимая пята такого режиссера: подлинный мастер не мирится с ролью послушного исполнителя, послушный исполнитель не может быть подлинным мастером. Поэтому «режиссерам результата» свойственно жаловаться на актеров — и действительно, даже самые интересные и благие их намерения обычно остаются не воплощенными в актерском исполнении.

«Режиссер может делать пьесу, не заботясь об актере. Актера ему подают готового. Но прежде всего надо создать труппу — тогда будет и пьеса и театр»¹, — говорил К. С. Станиславский, имея в виду принципиальное отличие «режиссера корня» от «режиссера результата».

Точная режиссерская партитура борьбы связывает произвол актеров и открывает перед ними свободу как осознанную необходимость, как осознанную целесообразность. Ярким примером тому может служить режиссерская практика самого К. С. Станиславского. Всем известна его неумолимая и жесткая требовательность. Беспощадно, не допуская никаких компромиссов, Станиславский преграждал актерам все пути к ремесленному представлению, к фальши, лжи и наигрышу; тем самым он оставлял актеру всегда один-единственный путь, путь инициативного творческого решения идейно-художественной задачи, поставленной автором пьесы и раскрытой, растолкованной, конкретизированной режиссером. Творческая свобода

¹ К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 655.

...взвешивать
...без ко
...творчества
...ать.

«Боясь
... — то
... необходим
... одно слов
... другим с
...ают, что м
...то именно м

Единств
обнаружива
в большей
мелодия, р
ром, и тем
жить свою
свободу. Б
ния, и дор
только п
ность каж
ческого и

Так ж
пьесу в ц
и целесоо
спектакль
ненных т
других ч
площение
каждый

«Театр
рают цве
К. С. Ста
ароматн
постоянн
работать

Под
функций
себе это

¹ В.
² Н.

актера выступает здесь в единстве с творческой дисциплиной, без которой, очевидно, невозможно никакое коллективное творчество, да и вообще никакая коллективная деятельность.

«Всякое произведение искусства, — писал В. Г. Белинский, — только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может заменитьсь другим словом, другим звуком, другою чертою. Да не подумают, что мы уничтожаем этим свободу творчества. Нет, этим — именно мы и утверждаем ее»¹.

Единство свободы и дисциплины, может быть, ярче всего обнаруживается в искусстве певца. Казалось бы, он «связан» в большей степени, чем любой драматический актер: слова, мелодия, ритм и темп заданы ему автором текста и композитором, и тем не менее певец-артист находит возможность обнаружить свою творческую индивидуальность и свою творческую свободу. Более того, он не только не тяготеет точностью задания, а дорожит именно ею; он обретает подлинную свободу, только поняв (каждый по-своему) смысл и целесообразность каждого нюанса словесного выражения мысли, мелодического и ритмического рисунка, темпа и аккомпанемента.

Так же и драматический актер обретает свободу, поняв пьесу в целом и свою роль в ней, поняв данное ее толкование и целесообразность, правильность этого толкования. Тогда спектакль и каждый его образ делаются результатом объединенных творческих усилий автора, режиссера, актеров и всех других членов театрального коллектива. Все они заняты воплощением одной главной мысли, одной идеи; воплощая ее, каждый вносит свое и этим дополняет и обогащает целое.

«Театр — это улей. Одни пчелы строят соты, другие собирают цвет, третьи воспитывают молодое поколение, — говорил К. С. Станиславский, — а у всех вместе получается чудесный ароматный продукт их работы — мед... Но для этого нужно постоянно, изо дня в день, много, упорно, а главное дружно работать...»².

6

Подводя итоги сказанному о распределении творческих функций в коллективном искусстве театра, можно представить себе это распределение в виде такой общей схемы:

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 438.

² Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 84.

Спектакль как произведение искусства есть воспроизведение на сцене действительной жизни, в которой раскрыта, обнаружена, выражена для зрителей сущность этой жизни. Поэтому само ее «воспроизведение» делается воспроизведением художественным.

Поэтому началом, отправной точкой в процессе создания спектакля (как и всякого произведения искусства) является сама реальная, действительная жизнь.

■ Для того чтобы эта жизнь была воспроизведена и достоверно и художественно, процесс ее воспроизведения в театральном искусстве, в спектакле, проходит через известные, закономерно следующие друг за другом этапы.

Из действительной жизни извлекается сначала фабула — сюжетная основа, сюжетная схема будущей пьесы, которая сама по себе уже представляет известный интерес и содержит в себе нечто поучительное. Из массы событий, историй, легенд, биографий извлекается тот или иной частный случай, имеющий особую общую значительность.

Но случай этот в голой фабуле многозначен — его можно растолковать, объяснить и так и иначе. Поэтому сюжетный каркас пьесы — это еще только ее зародыш, ее схема. Это возможность пьесы, которая может быть, а может и не быть реализована и которая может быть реализована по-разному. Обычно сюжетную основу, фабулу, каркас пьесы, создает сам драматург, прежде чем ее написать. Но известны случаи, когда драматург заимствует сюжетную основу — так поступал, как известно, Шекспир; так Гоголь воспользовался фабулой, предложенной ему Пушкиным; так Шиллер пользовался историческими сюжетами; так многие драматурги брали за основу своих пьес так называемые «бродячие сюжеты».

Драматургия наполняет сюжетную схему определенным содержанием; она толкует фабулу, ограничивает многозначность схемы, конкретизирует ее в сюжете как таковом, т. е. связывает фабулу с образами и таким путем выражает определенную идею и определенный круг мыслей. Борясь за свои идеалы, пользуясь своим жизненным опытом, своими знаниями и своей наблюдательностью, драматург наполняет схему и создает своим воображением цель содержательных и поучительных полнокровных жизненных событий. Но воплотить из всего этого увиденного он может лишь то, что, во-первых, можно «вместить» в пьесу, и что, во-вторых, поддается передаче через прямую речь героев.

Поэтому в массе увиденного им многое остается подразумеваемым, но не выраженным; и далее — выраженными оказываются преимущественно и в первую очередь мысли, высказываемые действующими лицами.

Побужде
аются бо
так же как и
не конкретно
ажная сто
изображенн
вано более
конкретизиру
одной сторон
и совершенн
ры, но для р
жащая даль
является схе

Строя р
дальше по п
ковы должн
лиц, для то
носить слов
ствами бор
смысл и бы
лений, кото
пьесе.

Таким
нее пьесы;
конца, пока
Как бы ни
бы, он мож
этому для а
какой была

Режисс
кретизации
(плохо или
что было д
обогащено

Теперь
ник замы
жизни». Но
копия и не с
ленное ее в
последовате
ее, выясня
ность.

Для тог
для этого ка
нять, изучит
это данное с
20 п. Ершов

Побуждения, цели, мотивы и характеры действующих лиц остаются более или менее ясно подразумеваемыми, так же как и обстановка, в которой происходят события. Вполне конкретно в пьесе дана лишь одна, правда, чрезвычайно важная сторона действительности — словесный состав речей изображенных в ней лиц. Все остальное может быть растолковано более или менее разнообразно. Таким образом, пьеса конкретизирует фабулу не до конца, а лишь частично — с одной стороны. В таком виде пьеса может быть законченным и совершенным произведением драматического рода литературы, но для режиссера она и при этом условии — схема, подлежащая дальнейшей конкретизации, подобно тому как фабула является схемой, конкретизированной в пьесе.

Строя режиссерскую партитуру борьбы, режиссер идет дальше по пути конкретизации. Он предлагает проект того, каковы должны быть сталкивающиеся интересы действующих лиц, для того чтобы они имели достаточные основания произносить слова, данные им автором, чтобы слова эти стали средствами борьбы, т. е., чтобы они ожили, приобрели конкретный смысл и были вплетены в то многообразие жизненных проявлений, которое по необходимости осталось недоговоренным в пьесе.

Таким образом, режиссерская партитура конкретнее, полнее пьесы; но и она конкретизирует ее мысль, ее идею не до конца, пока она только проект борьбы, а не сама борьба. Как бы ни был точен и подробно разработан проект борьбы, он может быть всегда осуществлен опять по-разному. Поэтому для актеров режиссерская партитура — такая же схема, какой была пьеса для режиссера и фабула для драматурга.

Режиссерская партитура поступает для дальнейшей конкретизации в распоряжение актеров. Актеры договаривают (плохо или хорошо) то, что в зародыше содержится в фабуле, что было до известной степени конкретизировано, уточнено и обогащено сначала драматургом, потом режиссером.

Теперь событие, взятое из жизни в тот момент, когда возник замысел пьесы, вновь возникает на сцене «в форме жизни». Но это не просто жизнь, перенесенная на сцену, не копия и не слепок с действительности, а художественно осмысленное ее воспроизведение. Драматург, режиссер и актеры в последовательном порядке трудились, осмысливая ее, изучая ее, выясняя ее сущность, ища средства выразить эту сущность.

Для того чтобы все они делали одно общее дело, для этого каждому из них нужно прежде всего разгадать, понять, изучить то, что ему дано, а потом дополнить это данное своим собственным идейным устремлением, своим

личным опытом, своими знаниями, своим воображением; и дополнить этим «своим» при помощи средств своего искусства, согласно его природе, его специфике.

Образуется нечто вроде «творческой эстафеты». Она начинается с изучения и оценки действительности и кончается тем, что обнаруженная в ней сущность как живой художественный образ, как вполне конкретная жизнь человеческого духа вновь предлагается зрителям, чтобы воздействовать надлежащим образом на их, зрителей, сознание.

Эту вполне конкретную жизнь зритель связывает с массой своих собственных представлений на основе своего собственного жизненного опыта, своих собственных знаний и своих интересов. Таким образом, в увиденном конкретном он видит нечто общее для целого ряда явлений — их сущность; увидев ее, зритель глубже осознает, глубже понимает и вернее осмысливает то многообразие явлений, с которыми ассоциируется показанный в спектакле случай.

Творческую эстафету создания спектакля можно уподобить лавине. Зерно отвлеченной, обобщающей мысли, возникшей у драматурга из созерцания жизни в момент зарождения будущей пьесы, зерно это сначала обрастает тем, что образует пьесу, потом тем, что составляет режиссерский план ее воплощения на сцене, наконец тем, что представляет собой актерское исполнение, вещественное и всякое иное оформление спектакля. На это зерно «накачивается» сначала одно, потом другое, потом третье.

Так же из зерна, в буквальном смысле, вырастает ствол; ствол образует ветви; на ветвях созревают плоды. Чтобы растение принесло плоды, оно должно иметь корни, которые связывают его с почвой, которые питают и зерно, и ствол, и ветви.

Что «главное» в таком растении? Очевидно, плоды, ради которых оно выращивается человеком. Но плоды, не возникнут, если не будет плодородной почвы, если не будет зерна, ствола, корней, ветвей и листьев.

Так же и в театральном искусстве — «главное» актерское искусство. Но оно вырастает на сцене из драматургии, но поддерживается режиссурой — и то, и другое, и третье питается почвой — живой реальной действительностью.

Всякий спектакль состоит из бесчисленного множества подробностей, частных, деталей. Каковы все эти частности, таков в конечном итоге и спектакль. Чтобы быть цельным художественным произведением, он должен состоять из таких частных и подробностей, среди которых каждая одновременно и совершенно правдиво взята из действительной жизни, и содержательна, т. е. служит воплощению основной мысли, «зерна», лежащего в основе пьесы.

Значит, и автор, и режиссер, и актеры, и художник в сущности заняты тем, что отбирают из действительной, реальной жизни то, что может служить воплощению содержания; но каждый из них делает это в своей области и своими средствами, а средства одного перерастают в средства другого, средства эти развивают, обогащают и дополняют друг друга.

Поэтому единство сверх-сверхзадачи, верность действительности (а значит, знание ее, изучение ее) и владение своими профессиональными средствами каждым членом театрального коллектива (либо стихийное, интуитивное владение, либо владение сознательное) — суть обязательные условия полной реализации творческих сил, слаженной, согласованной работы коллектива.

Отсюда вытекает содержание и значительность всей совокупности этических принципов и норм поведения в деятельности советского актера. Советский театр создает спектакли для советского народа, значит, сверх-сверхзадача советского актера должна быть понятна, близка, родственна интересам народа, осуществляющего переход от социализма к коммунизму. Это в свою очередь предопределяет и то, как советский актер должен видеть и понимать окружающую его жизнь и жизнь прошлых поколений; и то, что он должен отбирать из нее в произведения своего искусства; и то, как и м он должен быть сам в отношении культуры, мировоззрения, воспитания; и то, как он должен овладевать профессиональным мастерством.

Оглавление

В. Топорков — Предисловие	3
От автора:	7

ГЛАВА 1	
СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО КАК НАУКА	9

ГЛАВА 2	
ДЕЙСТВИЕ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА	30

ГЛАВА 3	
ПРИРОДА И ЛОГИКА ДЕЙСТВИЯ	49

ГЛАВА 4	
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ВИДЕНИЙ	107

ГЛАВА 5	
СПОСОБЫ СЛОВЕСНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ	143

ГЛАВА 6	
МОЛЧАНИЕ И МОНОЛОГ	233

ГЛАВА 7	
ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ	227

ГЛАВА 8	
ДЕЙСТВИЕ, БОРЬБА И СЮЖЕТ	265

Библиотека № 87

Петр Михайлович Еришов

ТЕХНОЛОГИЯ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

110203

Редактор Б. И. Росточкий. Художник-оформитель А. А. Медведев
Технический редактор Л. И. Горилловская. Корректор А. А. Позина
Всероссийское театральное общество: Москва-104, ул. Горького, 16.

Сдано в набор 2/IV 1959 г. Подп. к печ. 24/VIII 1959 г. Л 33532
Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Печ. л. 19,25 + 1,5 п. л. вклеен
усл. п. л. 19,25, уч.-изд. л. 16,0
Тираж 5000 экз. Изд. № 103. Заказ 1261. Цена 15 руб.

Типография изд-ва «Московская правда».

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

№№ страниц	Строка	Напечатано	Следует читать
27	1-я снизу	Или, важнее	Или, что важнее
98	12-я сверху	Делая	Деля
117	8-я снизу	мысли есть поиски слова.	Поиски мысли есть поиски слова.
135	13-я снизу	подполковнику	подполковницу
231	13-я снизу	Средство—это переживание	Средство это—переживание
289	12-я сверху	что-либо	что,-либо

119 Заключительную фразу последнего абзаца следует читать:
Мельчайшие ее элементы—отдельные слова, обозначающие качества, состояния, отношения и пр. объединяются в предметы и события, обладающие этими признаками.

Оглавление

В. Топорков — Предисловие 3

ГЛАВА I
СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО КАК НАУКА

ГЛАВА 2

ДЕЙСТВИЕ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА 314

Народ и Князь и Княгиня народы,
и князь и княгиня народы

Редактор Б. И. Ростоцкий. Золотничник-оформитель А. А. Медведев
Технический редактор Л. И. Горилевский. Корректор А. А. Позина
Всероссийское театральное общество: Москва-104, ул. Горького, 16.

Сдано в набор 2/IV 1959 г. Подп. к печ. 24/VIII 1959 г. Л 33532
 Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Печ. л. 19,25 + 1,5 п. л. вклеен
 усл. п. л. 19,25, уч.-изд. л. 16,0
 Тираж 5000 экз. Изд. № 103. Заказ 1261. Цена 15 руб.

Типография изд-ва «Московская правда».

ms.
april 135

4/3

Требовательный листок

Автор Демидов Н. В.

Заглавие Искусство жить
на сцене.

Шифры 85, 33. 492 А, 30

Место и год издания _____

ЦРБ или номер филиала, в
котором находится книга _____

№ читат. билета _____

Дата _____

Причина отказа _____

з. 251-1 млн.

51

cap 44, 45-

50, 54, 55-

57, 58

67, 68-73, 76-

78-81, 85-

88-91, 94-95-

112-114, 118

127-128

130 | 135-

137-138 | 140

Цена 15 руб.

Handwritten text in a cursive script, likely a list or index, with some words in red ink (rubrication). The text is written on a piece of parchment that is partially unrolled.

Continuation of the handwritten text in a cursive script, with some words in red ink (rubrication). The text is written on a piece of parchment that is partially unrolled.

Continuation of the handwritten text in a cursive script, with some words in red ink (rubrication). The text is written on a piece of parchment that is partially unrolled.